

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke

***Du déracinement à l'enchantement :  
La thématique irlandaise dans les romans sentimentaux de Nora Roberts***

Par Mélanie Bouthiette  
Bachelière ès art (études littéraires)

Mémoire présenté pour l'obtention de la  
Maîtrise ès arts (études françaises)

Montréal  
Mai 2021

Composition du jury

***Du déracinement à l'enchantement :  
La thématique irlandaise dans les romans sentimentaux de Nora Roberts***

Mélanie Bouthiette

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pier Luneau, directrice

Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

Josée Vincent, examinatrice

Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

Anthony Glinier, examinateur

Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

## REMERCIEMENTS

Un énorme merci à ma directrice, Marie-Pier Luneau, pour ses conseils et ses commentaires pertinents qui m'ont permis à maintes reprises de pousser plus loin ma réflexion, d'orienter mes efforts dans la bonne direction et d'obtenir un mémoire qui me rend fière. Un merci tout particulier pour ses encouragements, nos échanges qui ont été rassurants et motivants tout au long de ce processus.

Merci à mes deux examinateurs, Josée Vincent et Anthony Glinoyer, pour leur lecture attentive dès le début du projet et pour les commentaires judicieux qui m'ont permis de mieux orienter l'analyse.

Merci à l'Université de Sherbrooke, mon court séjour sur ce beau campus universitaire fut mémorable, j'y ai fait de belles rencontres et j'en retire une belle expérience de vie.

Le plus grand merci à ma mère, qui m'a toujours encouragée à poursuivre mes passions, même si elle n'a jamais compris d'où pouvaient me venir cet amour de la littérature et ce si grand dédain des mathématiques. Merci d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir poussée à atteindre mon potentiel. Elle m'a amenée à devenir une femme forte, indépendante et persévérante tout comme elle. Je suis chanceuse d'avoir eu un si beau modèle à suivre.

Merci à mes grands-parents, Léo et Lianne, ma boussole au quotidien. Savoir que je vous ai rendus fiers est mon plus grand accomplissement.

Merci aux membres de ma famille, pour leurs encouragements et leur intérêt envers mes travaux. Merci de soutenir mes projets et de m'apporter votre chaleur et estime.

Merci à Marilou, Mélodie et Monroe pour leur présence réconfortante. Merci à Indira pour son soutien lors de nos sessions d'études au restaurant et dans les cafés.

Enfin, merci à mon fiancé Maxime, chaque moment passé avec toi me rend heureuse. Merci d'être mon support émotif et de partager mon quotidien. En espérant t'avoir à mes côtés pour toujours.

## RÉSUMÉ

L'immigration massive des Irlandais en Amérique du Nord a apporté des coutumes et une culture spécifique, il est possible d'en reconnaître plusieurs marques sur le territoire du Canada et des États-Unis. L'identité irlando-américaine devient plus complexe avec le temps, puisque l'on parle maintenant d'une diaspora ayant immigré il y a plusieurs générations. Face à ce recul, l'Irlande a pris une dimension mythique dans les œuvres culturelles, que ce soit au grand écran ou encore dans les romans. Ce mémoire s'intéresse à l'identité irlandaise fantasmée qui ressort dans le roman sentimental à thème irlandais. Le but initial du projet est de comprendre l'interaction entre le contenu très codifié du roman sentimental et cette identité particulière qui vient moduler le récit. Est-ce que le fait d'adjoindre la problématique de l'identité irlandaise (par ses personnages et ses décors) au roman sentimental vient modifier le fonctionnement de celui-ci ? Ce travail s'effectue à l'aide d'un corpus de 4 romans de l'auteure Nora Roberts, présentant tous des personnages possédant différents niveaux d'irlandicité et dont les récits se déroulent aux États-Unis et en Irlande. L'analyse se divise en deux chapitres, le premier traitant des personnages, en s'intéressant en particulier à leurs caractéristiques physiques. Nous examinerons notamment la figure de la sorcière, accolée de près aux héroïnes irlandaises. Les rapports de forces entre les personnages masculins et féminins y seront aussi étudiés afin de constater si le cadre irlandais altère la balance des pouvoirs, traditionnellement déficitaires pour le personnage féminin du roman sentimental. Le deuxième chapitre traite des lieux familiers (le domicile, le lieu de travail et la voiture), davantage affectés par l'identité de genre et des lieux collectifs (les paysages, le pub et les lieux de culte), principalement modulés par l'identité culturelle. De façon générale, notre étude démontre que les rapports

de pouvoir au sein du couple du roman sentimental ne sont pas altérés : au contraire, le traditionalisme que l'on associe à l'Irlande viendrait plutôt confirmer les représentations les plus conservatrices du roman sentimental, normalisant ainsi une division genrée des rôles.

## TABLE DES MATIÈRES

Composition du jury .....	1
REMERCIEMENTS .....	2
RÉSUMÉ.....	3
INTRODUCTION.....	7
Objectifs et hypothèses de recherche .....	8
État de la question et cadre théorique.....	10
Stéréotype et folklore .....	10
L'irlandicité.....	12
Le roman sentimental .....	18
Nora Roberts.....	25
Méthodologie et corpus.....	37
CHAPITRE 1 : .....	44
PERSONNAGES ET IDENTITÉ IRLANDAISE .....	44
Physique et irlandicité .....	45
Portrait des quatre héroïnes .....	45
Figure de la sorcière .....	49
Portrait des quatre héros.....	54
Construction des personnages et rapports de forces.....	57
Darcy et Trevor.....	57
Shannon et Murphy .....	62
Branna et Finbar .....	68
Adelia et Travis .....	74
Conclusion.....	82
CHAPITRE 2 : .....	85
LIEUX ET IDENTITÉ IRLANDAISE .....	85
Lieux familiers (identité individuelle).....	86
La maison .....	86
L'automobile .....	91
Le lieu de travail.....	94
Lieux irlandais (identité collective).....	99
Le pub.....	99
Les paysages.....	104
Lieux magiques ou sacrés.....	109
Conclusion.....	113

CONCLUSION .....	117
BILIOGRAPHIE .....	125
ANNEXE I .....	130
ANNEXE II .....	131

## INTRODUCTION

L'immigration massive des Irlandais en Amérique du Nord aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles a grandement influencé la démographie et la culture du Canada et des États-Unis. Alors que la population irlandaise ne représente que 4,6 millions d'habitants, le United States Census Bureau estimait qu'en 2014, 10 % des Américains possédaient des racines irlandaises, ce qui correspond à 30,5 millions d'Irlando-Américains (U.S. Census Bureau, 2015). Le pourcentage est semblable au Canada et Statistique Canada estime à 4,5 millions le nombre de Canadiens (Statistique Canada, 2011) ayant des racines irlandaises. Même si plusieurs d'entre eux n'ont jamais mis les pieds en Irlande, s'ils ont des ancêtres irlandais, la plupart des Nord-américains revendiqueront cette origine. Ceci explique en partie la popularité des pubs irlandais, des écoles de danse irlandaise ainsi que de la parade de la Saint-Patrick, qui a lieu dans la plupart des grandes villes nord-américaines chaque année. L'engouement envers la culture irlandaise dépasse assurément le strict cercle des immigrés irlandais et de leurs descendants, pour s'étendre à toute la culture de masse. La vision retravaillée de l'Irlande et de ses habitants, diffusée par les médias, et en particulier par les productions cinématographiques et littéraires, nourrit l'intérêt porté à cet imaginaire irlandais. Dans ce mémoire, nous proposons d'étudier les caractéristiques des romans sentimentaux s'inscrivant dans cet imaginaire. En effet, à la pléthore de productions hollywoodiennes présentant une héroïne parcourant les routes d'Irlande en quête d'elle-même, s'ajoutent des romans sentimentaux qui font de l'Irlande la terre de l'Amour, avec un grand « A ». Nora Roberts, écrivaine prolifique de romans sentimentaux depuis les années 1980, a écrit plusieurs romans présentant des personnages d'origine irlandaise, dans des lieux bucoliques irlandais. Il s'agira ici de comprendre comment se conjugue l'interaction entre



le contenu très codifié du genre sentimental que l'on retrouve dans les romans de Roberts, avec l'inscription textuelle d'une identité particulière —l'Irlande fantasmée—, identité qui peut venir moduler ou, à tout le moins, teinter, le fonctionnement du récit sentimental. Précisément, nous nous demanderons si, dans un corpus de romans de Nora Roberts, l'irlandicité module (ou non) les fondements et le contenu des romans sentimentaux?

## **Objectifs et hypothèses de recherche**

En premier lieu, nous désirons identifier les représentations de l'irlandicité dans un corpus de quatre romans sentimentaux signés par Nora Roberts, en vue de mesurer en quoi ils se rapportent aux stéréotypes associés à l'Irlande dans la culture populaire, ou s'en écartent. En second lieu, il s'agira d'initier une réflexion sur le rôle de l'irlandicité dans le roman sentimental, autant sur le plan des personnages (rapports de forces, masculinité/féminité), que sur celui de l'espace (lieux domestiques, professionnels, touristiques). À l'aide des travaux sur l'héroïne et le héros type de roman sentimental, nous analyserons d'abord en quoi les héros de roman sentimentaux à thème irlandais s'y rattachent ou s'en écartent. Les romans sentimentaux revêtent plusieurs formes et proposent différentes intrigues, le but de cette analyse n'est pas de comparer méthodiquement chaque point sur lesquels le roman sentimental à thème irlandais diffère du roman sentimental type, mais plutôt de retracer les particularités de ce type de roman et de voir ce qui réussit à y attirer et à captiver les lectrices depuis de nombreuses années, tout comme l'exprime Annik Houel : « l'enjeu est plutôt de comprendre quelle fantasmatique exacte il recouvrent, à quelle insatisfaction ils répondent pour les lectrices, au risque qu'elles ne puissent s'en passer » (Houel, 1997, p. 10)

Nous pensons que le roman sentimental à thème irlandais conservera la structure du roman sentimental type, mais que quelques caractéristiques seront pourtant altérées. Par exemple, les Irlandaises sont perçues dans la culture populaire comme étant des femmes indépendantes au fort caractère : ce trait se retrouvera-t-il dans les romans à l'étude et, surtout, sera-t-il suffisamment puissant pour rééquilibrer un rapport de forces dans la relation de couple, où l'héroïne est le plus souvent dominée ? Dans les romans, la rousseur devient-elle une caractéristique reflétant le degré d'irlandicité du personnage, considérant que la femme rousse est décrite comme étant : « at once desirable and threatening, she is constructed ambivalently » (Third, 2006, p. 243). Parallèlement, les lieux dans lesquels se dérouleront les péripéties seront probablement significatifs plus que décoratifs : nous pensons par exemple retrouver beaucoup de passages se déroulant dans des pubs, impliquant des épisodes de consommation d'alcool. L'alcoolisme étant un des grands stéréotypes associés au peuple irlandais, il nous faudra mesurer si l'état d'ivresse est associé au héros, à l'héroïne ou plutôt aux personnages de rivaux : autant d'éléments qui pourront éloigner ou rapprocher notre corpus de la matrice habituelle du roman sentimental. En somme, nous pensons que les aspects du roman sentimental qui touchent la tradition et les valeurs familiales seront reconduits, voire amplifiés dans le roman sentimental à thème irlandais, mais que la fougue attribuée aux Irlandais et Irlandaises remodelera quelque peu les représentations du couple. Ce mémoire repose ainsi sur l'hypothèse centrale qu'en régime paralittéraire, par souci d'économie narrative, aucun détail mentionné n'est insignifiant. Dès lors, il s'agira de répondre à une question simple en apparence : comment est-ce que les clichés identitaires introduits par Nora Roberts dans

ses romans à thématique irlandaise viennent-ils moduler le roman sentimental ? Nous observerons aussi dans ce corpus quels marqueurs d'irlandicité seront choisis pour intégrer le genre très codifié du roman sentimental et quels seront évacués.

## **État de la question et cadre théorique**

Si, à ce jour, aucune étude ne semble s'être intéressée spécifiquement au roman sentimental à thématique irlandaise, en revanche les champs du folklore et de l'irlandicité, ainsi que la théorie du roman sentimental, se révèlent plutôt riches. Le sujet nous mène à analyser deux thématiques distinctes : la première est la notion d'irlandicité dans la culture nord-américaine, qui nous permettra de mieux comprendre son inscription formelle dans notre corpus. La seconde mettra de l'avant les recherches qui ont été effectuées sur le roman sentimental à ce jour et qui présentent la structure et les fondements du roman sentimental type. Nous terminerons par une recension des travaux qui ont été réalisés sur l'auteure Nora Roberts.

## **Stéréotype et folklore**

Avant d'évoquer l'irlandicité, il est important de comprendre les bases sur lesquelles celle-ci s'appuie. L'irlandicité en Amérique découle de la folklorisation de la culture en contexte de mondialisation. Dans le collectif de Lluís Bonet : *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, le texte de Monica Lacarrieu (Lacarrieu, 2008) démontre la transformation d'une culture comme moyen de préservation dans un contexte de mondialisation. Lacarrieu avance l'idée que le contexte de mondialisation actuel « a paradoxalement éclairé le rôle du local, considéré aujourd'hui davantage comme

une valeur que comme un défaut » (Lacarrieu, 2008, p.34). Elle évoque « la globalisation des imaginaires locaux » (Lacarrieu, 2008, p. 35) en précisant qu'ils sont « instrumentalisés par les industries de la communication » (Lacarrieu, 2008, p. 35). Nous comprenons ainsi que la culture irlandaise, afin d'être importée massivement en Amérique, et de s'y réactualiser constamment, a dû passer par un processus de folklorisation. Son importation a ainsi créé une nouvelle culture, ou même une nouvelle conception de l'Irlande, qui conduit à la vision de l'Irlande fantasmée que l'on retrouve dans les œuvres de fiction.

Dans son mémoire de recherche, Gaëtane Larouche, de l'université de Carleton, nous met d'ailleurs en garde sur ce processus, précisant que

la conservation du patrimoine amorcée par la prise de conscience de son patrimoine et de sa valeur, peut aussi conduire un groupe culturel à une conservation figée du patrimoine et devenir un outil de banalisation culturelle par la création artificielle d'un passé ou par la représentation d'éléments du patrimoine figés dans le temps par des images anecdotiques (Larouche, 1998, p. 1).

Ce processus de folklorisation mène inévitablement à la création de stéréotypes qui serviront à représenter cette culture. Tel est le cas avec la culture irlandaise, possédant des référents clairs qui nous mènent immédiatement, dans l'imaginaire collectif, à la reconnaître. Dans *La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine* (Amossy, 1989), Ruth Amossy présente le stéréotype comme étant défini « selon deux axes principaux, d'ailleurs théoriquement incompatibles : la croyance et le concept » (Amossy, 1989, p. 31). Amossy décrit la croyance comme étant l'opinion, ou l'idée que l'on se fait d'un groupe, alors que le concept est une « structure cognitive qui organise notre expérience et confère un sens aux objets » (Amossy, 1989, p. 31). Le stéréotype découle donc d'une analyse subjective et cherche à conférer un cadre tangible dans lequel il est

possible de concevoir des réalités dans leur forme plus simplifiée. C'est pourquoi « [il] permet au sociologue et au psychologue de saisir la façon dont l'individu appréhende l'Autre » (Amossy, 1989, p. 32). Tel qu'il sera exposé plus loin, la conception générale de l'Irlande ancre ce pays dans les valeurs traditionnelles (familiales, intègres et loin de la modernité), on crée en fait une terre sans maux où les héros et héroïnes peuvent venir se ressourcer. Amossy affirme justement que « le terme de stéréotype surgit généralement dans les études littéraires au point précis où le rhétorique s'articule sur l'idéologique » (Amossy, 1989, p. 36). Toutefois, la chercheuse ne condamne pas l'utilisation du stéréotype dans les textes ou dans le discours, elle affirme que dès qu'une chose est perçue de manière générale ou exprimée à l'aide de modèles reconnus, nous glissons automatiquement vers la stéréotypie, ainsi « il semble que sans stéréotypes, on ne puisse ni parler, ni communiquer, ni engager une interaction sociale quelconque, ni même penser. Dure vérité pour tous ceux qui [...] veulent à tout prix se libérer de l'emprise du déjà-dit » (Amossy, 1989, p. 43). Le monde du roman populaire ou sentimental aura encore plus de facilité à verser dans la stéréotypie puisque l'auteur aspire à créer un environnement facilement reconnaissable pour le lecteur.

## **L'irlandicité**

Traduction française du terme « Irishness », le terme irlandicité est utilisé par plusieurs chercheurs œuvrant dans le domaine et désigne le niveau ou la façon dont se manifeste le caractère irlandais de quelqu'un ou de quelque chose. Toutefois, les chercheurs amènent la nuance selon laquelle l'irlandicité, se présente avant tout comme « an acceptable, if not heroic and romanticized [form of] white identity » (Casey, 2014, p. 7). Le terme sera utilisé

dans cette étude, puisque nous discuterons de la manière dont le roman sentimental à thématique irlandaise performe une identité irlandaise : en somme, nous mesurerons son degré d'irlandicité. L'irlandicité est liée à ce que l'UNESCO désigne comme étant le « patrimoine culturel immatériel » d'un pays, c'est-à-dire :

[Les] pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel (Unesco, 2003).

Le patrimoine irlandais s'étend à travers le monde, en raison de l'immigration massive des Irlandais. Ce patrimoine comprend ce qui est « transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité » (Unesco, 2003). Les recherches sur l'irlandicité tentent de comprendre l'étendue de ce patrimoine et de quelle manière il est remodelé par les autres cultures, telles que la culture américaine et canadienne. Le terme Irlando-Américain, par exemple, englobe différents groupes:

Irish America, in its broadest definition, consist of descendants of immigrants who might have described themselves as Catholic, Protestant, Gaelic, Ulster-Scots and Anglo-Irish; and who arrived in the United States at different historical moments and for different socio-economic, political and religious reasons (Rains, *Irish Roots : Genealogy and the Performance of Irishness*, 2006, p. 7).

Dans son collectif *The Irish In Us : Irishness, Performativity and Popular Culture* paru en 2006, Diane Negra et ses collaborateurs exposent la façon dont se présente l'irlandicité dans la société nord-américaine. En analysant la performance de l'identité irlandaise aux États-Unis, elle relève les défaillances de la représentation qui est faite de l'île d'émeraude par les Américains, qu'ils possèdent une descendance irlandaise ou non. Elle constate que

la conception de l'Irlande que l'on retrouve dans l'imaginaire collectif reste une construction qui a pour fonction « [the] removal of present-day exigencies and the re-embrace of traditionalism » (Negra, 2006, p. 356) et que la vision qui est présentée de l'Irlande s'avère un fantasme, formé de terres vertes et fertiles où les habitants reconduisent les valeurs traditionnelles :

Virtually every form of popular culture has in one way or another, at one time or another, presented Irishness as a moral antidote to contemporary ills ranging from globalization to postmodern alienation, from crises over the meaning and practice of family values to environmental destruction (Negra, 2006, p. 3).

Les valeurs familiales et la quiétude de la vie rurale servent à représenter la vie en Irlande. Le voyage en Irlande permettrait aux visiteurs un repos face aux contraintes imposées par la modernité, une façon de se ressourcer dans un pays aux valeurs dites « authentiques ». Dans le même collectif, Catherine M. Eagan explique que les Irlandais et les Irlando-Américains vont souvent lier l'irlandicité à un « heritage of oppression that is in many ways very distant from their present-day lives » (Eagan, 2006, p. 21). Ainsi, lorsque l'on évoque le peuple irlandais, on se remémore les nombreuses guerres de territoire, dont le conflit nord-irlandais qui a sévi dans la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que la grande famine de 1845 à 1852, alors que « most Irish Americans would admit that they live as whites today » (Eagan, 2006, p. 25). Le collectif de Diane Negra rappelle au chercheur que l'irlandicité « now both travels and inspires travel, increasingly manifesting symptoms of complete virtuality » (Negra, 2006, p. 9).

Dans l'article « Riverdance : The Importance of Being Irish American » publié en 2002, Natasha Casey indique que le changement principal qu'a subi l'irlandicité dans les

dernières années est qu'« [ironically], as the American Irish gained acceptance into the clubs, finally becoming American, they opted to reassert the very essence that disbarred their ancestors from the club for so long – Irishness » (Casey, 2002, p. 15). Ainsi, l'irlandicité n'est plus une identité en marge, les Irlando-Américains ne cachent plus leur descendance irlandaise, mais l'exposent et s'adonnent à des activités qui y sont liées, tel l'exercice de la danse irlandaise qui a mené au succès de Riverdance en Amérique du Nord. Les pratiques culturelles identifiées comme étant irlandaises deviennent à ce moment « populaires » et les Américains possédant des racines irlandaises en sont fiers :

The label Irish has migrated from connoting an ethnicity to a race to a blurring of the two categories – Irish American – in which it now signifies both a race (exclusively white) and ethnicity (fashionably Irish) [...] today the adjective « Irish-American » announces its own whiteness (Casey, 2002, p. 15).

Par la suite, dans la thèse qu'elle a soutenue en 2014 à l'Université McGill intitulée *Converging Identities : Irishness and Whiteness in US Popular Culture*, Casey livre un portrait réaliste, voire désenchanté de l'irlandicité contemporaine :

St. Patrick's Day celebrations are opportunities for upper-class American Irish to host lavish dinners, white supremacist groups to advertise and recruit new members, and for those with no ancestral link to Ireland to wear green and party to excess. But more compelling are the ways in which such seemingly dissimilar groups employ parallel notions of Irishness, illustrating its ideological flexibility on the one hand and remarkable uniformity on the other (Casey, 2014, p. 14).

Elle ajoute que la culture irlandaise est encore, de nos jours, considérée comme étant une culture "folk", reconduisant des idéaux de ruralité, de quiétude et de romantisme. Elle note que ce fait est paradoxal « considering the changes associated with the period of the "celtic tiger", which transformed Ireland from a traditional agrarian to a high-tech urban culture » (Casey, 2014, p. 154).



Stephanie Rains, dans son livre *The Irish-American in Popular Culture (1945-2000)* publié en 2007, s'intéresse quant à elle à la représentation de l'Irlando-Américain (et de l'Irlando-Américaine) dans la culture populaire, principalement dans les films hollywoodiens. Elle livre ainsi un portrait type de l'héroïne et du héros irlandais de cinéma. L'Irlandais dans la culture populaire « was likely to be presented as less socially mobile than the Irish woman, and his overt masculinity was largely connected to lawlessness and violence » (Rains, 2007, p. 150). Tandis que pour la femme irlandaise (ou Irlando-Américaine) : « traditional representations of Irish femininity, [...] have tended to centre upon functional maternalism, stoical dependability and, above else, chastity » (Rains, 2007, p. 179). Nous pouvons dénoter un grand écart entre les personnages masculins et féminins dans ces descriptions. Nous verrons plus loin que le roman sentimental se fonde également sur un grand écart de ressources entre l'héroïne et le héros. Rains note aussi que « for much of the late twentieth century, the encounter between Irish-American masculinity and Irish femininity has been the predominant trope. The reasons for this are deeply rooted in the ways in which the two nations themselves were gendered » (Rains, 2007, p. 182). L'auteure établit dans cet ouvrage l'idée que l'Irlande a longtemps été perçue comme une figure de mère, en somme « a home (and mother) which [the Irish-Americans] were force to leave, and the tourist experience is presented primarily as their opportunity to satisfy the craving to return » (Rains, 2007, p. 110).

Rains amène une autre nuance concernant les Irlandos-Américains qui considèrent l'Irlande comme étant leur réel héritage. Cette perception serait « dominated by the concept

of a home nation which is not only elsewhere, but which is not directly and personally remembered » (Rains, 2006, p. 141). N'ayant jamais habité en Irlande, ils ne connaissent de ce pays que les images qui leur sont présentées au petit et au grand écran ou encore celles relayées par leurs parents ou grands-parents. De plus, comme elle le souligne, « [the] concept of a diasporic national home, with all the powerful nostalgic associations it contains, becomes particularly complex for a diaspora which has reached its second, third, or even fourth generation since emigration » (Rains, 2007, p. 141). Néanmoins, le voyage en Irlande pour l'Irlando-Américain est représenté dans les films comme une expérience de « spiritual homecoming, rather than 'mere' touristic pleasure » (Rains, 2006, p. 143).

Ces considérations, couplées aux réflexions de Ruth Amossy sur l'usage du stéréotype, nous permettront de mieux situer la représentation fantasmée de l'Irlande dans la culture populaire, et plus spécifiquement dans la culture nord-américaine. Nous pourrions ainsi vérifier si les stéréotypes principaux servant à ancrer un niveau d'irlandicité dans le roman à thème irlandais proviennent, ou non, de cette représentation de l'Irlande. Cette vision incarnant « a pre-modern idyll for visitors (and, by implication, for the Irish too) » (Rains, 2007, p. 111), mettrait de l'avant les valeurs familiales d'antan, tablerait sur l'histoire de l'Irlande et sur ses traditions. Autant d'éléments qui, nous le verrons, ne sont pas incompatibles avec le roman sentimental...

## Le roman sentimental

Depuis le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, le roman populaire, et plus particulièrement le roman sentimental, a suscité l'intérêt des chercheurs. En suivant autant que possible un parcours chronologique, nous présenterons ici les travaux qui nous semblent les plus appropriés à l'analyse que nous souhaitons mener, quitte à retourner à des ouvrages plus anciens, mais fondateurs.

La parution de *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature* de Janice Radway date de 1984, mais cet ouvrage a permis de déboulonner moult idées préconçues, qui dévalorisaient le roman sentimental. Notamment le fait qu'il s'agirait d'une littérature vide de sens, ne faisant que ressasser des sujets dépassés, aliénant la lectrice. En reconnaissant tout de même que « the narrative structure [of the romance novel] embodies a simple recapitulation and recommendation of patriarchy and its constituent social practices and ideologies » (Radway, 1984, p. 210), Radway démontre que du point de vue des lectrices, cet acte de lecture peut pourtant recouvrir un potentiel contestataire :

When the act of romance reading is viewed as it is by the readers themselves, from within a belief system that accepts as given the institutions of heterosexuality and monogamous marriage, it can be conceived as an activity of mild protest and longing for reform necessitated by those institutions failure to satisfy the emotional needs of women (Radway, 1984, p. 213).

Dans cette étude, Radway offre des témoignages de lectrices et démontre que le roman sentimental possède un lectorat varié, allant de la mère de famille à l'étudiante universitaire. Elle établit que pour la lectrice, l'acte de lecture d'un roman sentimental revient à s'accorder un moment de répit : « it allows the women to refuse momentarily their self-abnegating social role » (Radway, 1984, p. 210). Pour Radway, l'attrait du roman

Harlequin repose sur la conviction, pour la lectrice, de participer à la « transformation of an inadequate suitor » —le héros, au début du récit—, « into the perfect lover-protector » —le même, à la fin du roman (Radway, 1984, p. 214). D'où découle, pour la lectrice, un sentiment de triomphe du pouvoir féminin sur le masculin. En effet, Radway insiste sur le fait que même s'il semble froid et dur, le héros est présenté comme possédant une tendresse cachée, voire refoulée dès le début du récit, et que seule l'héroïne possède le pouvoir de révéler ce trait de personnalité au héros : « [in] reassuring him about the purity of her motives, it is she who frees him to respond warmly to her » (Radway, 1984, p. 216). Ainsi, dans le roman sentimental, « the traditional social construction of masculinity does not rule out the possibility of nurturant behavior in men » (Radway, 1984, p. 216).

Dans *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin* (Bettinotti, 1990), l'analyse également fondatrice de Julia Bettinotti repose sur un corpus imposant de romans Harlequin publiés dans les années 1970 et 1980. Ceci lui permet d'établir un portrait type du héros et de l'héroïne Harlequin. Le premier, remarque Bettinotti, est admiré par l'héroïne, sa description passe par ses yeux : « [elle] le détaille d'un seul regard des pieds à la tête. Par contre, comme toute l'histoire passe à travers l'héroïne, sa description physique à elle passe par le miroir » (Bettinotti, 1990, p. 37). Ainsi, alors que la description du héros ressemble à celle d'un demi-dieu, l'héroïne se décrit elle-même, sans omettre de mentionner ses défauts : « [à] côté du portrait rhétorique du héros, le portrait réaliste de l'héroïne : jolie plutôt que belle, plus fade en tous cas que la rivale, c'est une fille "ordinaire" (dont on découvrira la véritable beauté par les yeux du héros dans ses bras) » (Bettinotti, 1990, p. 36). Cette focalisation sera différente dans plusieurs romans de Nora Roberts, où le héros

et l'héroïne alterneront la narration, ce qui permettra au héros de livrer sa propre description physique et psychologique de l'héroïne.

Bettinotti établit quelques statistiques intéressantes sur l'aspect physique des protagonistes de roman Harlequin, qui pourront nourrir notre réflexion. Notamment, le héros a davantage de chances d'avoir « les cheveux noirs (50%) et les yeux noirs (28%) ou gris (19%), [tandis que] l'héroïne est une Anglaise type : cheveux blonds (41%) et yeux bleus (26%) ou verts (23%) » (Bettinotti, 1990, p. 38), les protagonistes sont « la plupart du temps orphelins (57% des cas pour l'héroïne, 37% pour le héros) » (Bettinotti, 1990, p. 38) et ils pratiquent des métiers différents, alors que le héros est « propriétaire terrien (40%), directeur d'entreprise ou P.D.G. (26%) [...] Les héroïnes sont le plus souvent « cols roses » : secrétaires (27%), gouvernantes (17%) [...] artistes du moins reliées au milieu artistique (16%) » (Bettinotti, *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, 1990, p. 38). Les descriptions physiques sont « [extraites] du répertoire des notions culturelles sur la beauté féminine et la beauté masculine, elles composent une image de l'héroïne semblable à celle des filles de calendriers religieux, tandis que le héros sort tout droit d'un spécial estival de G.Q. » (Bettinotti, 1994 , p. 98). Le héros présenté au début de l'histoire est mystérieux, introverti, jaloux, parfois même colérique, « [il] faut que le héros "devienne" prévenant et gentil, mais à la fin du roman seulement » (Bettinotti, 1994 , p. 175). Selon Bettinotti, l'histoire reste centrée sur le parcours de l'héroïne vers le bonheur conjugal et comprend cinq motifs stables : La rencontre (25%), la confrontation polémique (65%), la séduction, la révélation de l'amour partagé (7%) et la conjonction finale (3%) qui consiste souvent en une annonce de fiançailles (Bettinotti, 1990, p. 90). Puisque les stéréotypes de l'irlandicité

dans la culture populaire recourent en partie les constats de Bettinotti sur la masculinité et la féminité, il sera intéressant de se demander si, au fond, l'Irlande n'incarne-t-elle pas le lieu idéal où transplanter des amoureux construits sur l'opposition violence/masculinité, douceur/féminité. De plus, le chapitre portant sur l'espace, et plus particulièrement l'analyse de la fonction des lieux exotiques, nous sera particulièrement utile pour examiner de près la représentation de l'Irlande dans notre corpus. Pour Bettinotti, les lieux exotiques servent essentiellement, dans le roman *Harlequin* des années 1980, une fonction éducative qui permet une levée de la culpabilité associée à cette lecture chez la lectrice. Or, il y a fort à parier que notre corpus confèrera une fonction identitaire aux lieux exotiques de l'Irlande, devenant de facto des lieux féminins ou masculins. Il sera alors intéressant d'observer si, dans notre corpus, l'héroïne est confinée aux espaces familiers, au « chez-soi » et le héros aux espaces de « l'Autre » (dont l'emblème est la voiture sport), tels qu'analysés par Bettinotti. En somme, à quel genre, féminin ou masculin, appartient l'Irlande dans notre corpus, et dans quelle mesure cet espace est-il découpé pour respecter (ou non) la typologie traditionnelle du genre sentimental ? La chambre, le jardin sont-ils associés à l'héroïne ? La voiture, la route, le pub, incarnent-ils l'aire du héros ? Toutes ces questions nous permettront d'évaluer si, en somme, comme dans le roman *Harlequin*, l'opposition entre le héros et l'héroïne « dresse l'un contre l'autre les univers féminins et masculins » (Bettinotti, 1990, p. 64).

Dans *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin* publié en 1997, Annik Houel présente le roman *Harlequin* qui « continue de prospérer [même s'il est] relégué sur ce double terrain de la littérature sentimentale et féminine, concept ambigu

qui permet la double mise à l'écart de l'auteur et de sa lectrice » (Houel, 1997, p. 16). Houel étudie un corpus plus contemporain que celui qu'avait entre les mains Bettinotti, elle signale que dorénavant, l'homme peut avoir des enfants issus d'une union passée, alors que l'héroïne reste généralement « [soustraite] à la maternité pour permettre à la lectrice de plonger sans entraves dans le monde paradisiaque du roman, oubliant les réalités de la vie quotidienne » (Houel, 1997, p. 131). Se basant sur le canevas distribué aux auteurs Harlequin, Annik Houel livre le portrait du couple type :

[un] héros plus âgé, plus mûr que l'héroïne, très séduisant, sexuellement expérimenté et réussissant parfaitement dans le domaine professionnel. Il peut être anglo-saxon, mais tout aussi bien étranger – à condition de se limiter aux pays latins – alors que la jeune femme doit être d'une nationalité « familière » sinon américaine. Elle doit être « attrayante, mais pas nécessairement ravissante ». L'inverse même d'une femme fatale, figurée par la supposée rivale, de celles qu'on n'épouse pas (Houel, 1997, p. 98)

Elle précise que le roman sentimental présente uniquement deux personnages principaux, l'héroïne, d'où émane le point de vue narratif, et le héros, sujet de l'affection : « le monde Harlequin est un monde épuré de tout tiers. L'amant suffit » (Houel, 1997, p. 134). Elle fait aussi remarquer que les descriptions de l'héroïne restent évasives et « [ce] flou est délibéré pour permettre à la lectrice de s'identifier plus facilement à l'héroïne » (Houel, 1997, p. 99). Dans notre analyse, nous étudierons si la nationalité du héros et de l'héroïne, susceptible de mettre de l'avant une forte irlandicité, infléchit ou non les conclusions de Houel.

Ellen Constans, dans *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental : des Grecs aux collections de l'an 2000* (1999), a élargi la réflexion, en faisant porter ses recherches sur le roman sentimental au sens large, d'un point de vue diachronique, dans l'histoire littéraire

de la France. Elle établit trois invariants que doit posséder tout roman que l'on qualifierait de « sentimental ». Selon sa caractérisation du sous-genre :

- (1) l'intrigue doit présenter une seule histoire d'amour dont le déroulement tisse toute la chaîne narrative du roman ;
- (2) les deux personnages qui formeront le couple doivent être identifiables dès le début : on retrouve ce même couple à la fin de l'histoire ;
- (3) le schéma narratif doit être structuré autour de trois éléments essentiels : la rencontre, la ou les disjonctions et la conjonction finale (Constans, 1999, p. 18).

Le roman doit se terminer sur une phrase annonçant le dénouement et la révélation de l'amour partagé des protagonistes, mais cette révélation « peut se réaliser dans le bonheur ou le malheur. Le roman d'amour sériel de la littérature de masse a généralisé la fin heureuse : le baiser des fiançailles » (Constans, 1999, p. 23). Constans ajoute que dans une littérature de divertissement, la fin doit être heureuse, car de cette manière, « la lectrice sait [d'avance] que les obstacles internes ou externes seront annulés par la conjonction finale » (Constans, 1999, p. 247). Les lectrices seraient ainsi intéressées à voir de quelle manière l'auteure réussira à réunir les protagonistes, elles « puisent leur plaisir de lire dans les variations ; connaissant les règles du jeu et sachant où on va les amener, [elles] sont [curieuses] des chemins par lesquels on les conduira à l'étreinte finale » (Constans, 1999, p. 25). Ainsi, pour Constans, la relation amoureuse présentée dans le roman sentimental « repose sur une conception de l'amour comme complémentarité ou unification fusionnelle de deux êtres » (Constans, 1999, p. 264). Elle termine en rappelant que le roman d'amour a pour but de satisfaire le plus de lectrices possible, qu'il est avant tout

un produit de large consommation, donc une marchandise. Sa stratégie a pour moteur la recherche d'un consensus minimum susceptible de plaire à toutes et de ne choquer personne, formule qui permet de couvrir tous les terrains pour les meilleures ventes possible ; c'est redire encore sa plasticité (Constans, 1999, p. 274).



En ceci, le roman sentimental apparaît comme un terrain de choix pour observer la duplication des stéréotypes de l'irlandicité, tels qu'identifiés par les chercheurs qui se sont intéressés plus largement à la culture populaire.

Enfin, dans un article récent, Béatrice Damian-Gaillard s'est proposé de revisiter les acquis analytiques déjà réalisés notamment par Bettinotti et Constans, en s'intéressant à un ambitieux corpus de romans Harlequin publiés entre 2006 et 2009. Elle y livre un tableau présentant les caractéristiques des héros et des héroïnes des six collections Harlequin qu'elle a étudiées, qui nous permettra de comparer les données du héros type actuel avec celui des protagonistes de romans sentimentaux à thématique irlandaise. Parmi ses nombreux constats, Damian-Gaillard établit trois configurations de couples à l'intérieur des collections analysées :

Une configuration dans laquelle les figures masculines évoluent dans une relation de couple très inégalitaire (*Azur, Blanche, Passion*). Une caractérisée par des figures masculines qui se meuvent dans un univers que nous qualifions de « l'entredeux » (*Horizon, Prelud'*), et une dont les figures masculines se performant au sein d'une relation de couple égalitaire (*Audace*) (Damian-Gaillard, 2011, p. 327)

On le voit aisément, le roman Harlequin évolue et offre ainsi une certaine pluralité de représentations aux lectrices d'aujourd'hui, cependant la relation inégalitaire prédomine encore. En effet, « si les différentes collections Harlequin dessinent des identités masculines à définition variable, celles-ci ne remettent pas fondamentalement en cause la matrice hétérosexuelle à partir de laquelle se construisent les rapports sociaux de sexe » (Damian-Gaillard, 2011, p. 324). Damian-Gaillard précise aussi que ce qui est problématisé dans le roman sentimental c'est « plutôt le for intérieur des actants, ou pour le dire plus précisément le processus d'ajustement réciproque des deux partenaires aux attentes de

l'autre » (Damian-Gaillard, 2011, p. 323). Le roman Harlequin actuel s'inscrit dans une époque de plus grande liberté sexuelle et d'indépendance des femmes, où « [séduire] est une activité qui se déroule dans un échange interpersonnel entre deux personnes, socialisées à un ensemble de règles, de comportements, de croyances, d'interprétations, de signes propres à la société dans laquelle ils évoluent » (Damian-Gaillard, 2011, p. 322) : ainsi la conjonction revêt selon Damian-Gaillard une plus grande signification, elle représenterait le moment où « la femme cesse de refouler sa féminité, sa peur de l'homme (de sa virilité), et accepte de se conformer à une forme de sexualité hétérosexuelle ; [et où] l'homme s'ouvre aux sentiments et se résout à la monogamie » (Damian-Gaillard, 2011, p. 324). Ces précieux constats sur les rapports héros-héroïne dans le roman Harlequin plus actuel nous permettront encore une fois de départager, dans notre corpus, ce qui relève de la structure type et ce qui appartient aux stéréotypes de l'irlandicité.

### **Nora Roberts**

Notre corpus est constitué de quatre romans signés Nora Roberts, auteure-vedette des éditions Harlequin. Malgré la fulgurante popularité de celle qui a vendu plus de 400 millions de livres aux États-Unis et à l'international, bien peu de travaux portent sur son œuvre. Son site internet (Nora Roberts, 2019) offre une courte biographie qui nous apprend que l'auteure est née et vit dans le Maryland aux États-Unis. Elle a été publiée pour la première fois en 1981 par Silhouette Books, une filiale de Simon & Schuster basée à New York. Une biographie de l'auteure, rédigée par Mary Ellen Snodgrass (2010) relate d'ailleurs ses succès.

Le roman sentimental populaire souffre d'un double déclassement : associé à la littérature de genre, il est, dit-on, dénué de littérarité ; écrit par des femmes, pour des femmes, il se situe au bas de l'échelle des biens symboliques. Les recherches dans les bases de données académiques ne nous permettent pas d'identifier de nombreux ouvrages et articles pertinents pour notre mémoire. Nous avons toutefois identifié les travaux de An Goris, qui a étudié l'œuvre de Roberts dans quelques-uns de ces projets. Cette chercheuse de l'Université de Leuven en Belgique a tout d'abord rédigé sa thèse de doctorat sur l'impressionnant corpus de Nora Roberts. Dans « From Romance to Roberts and Back Again : Genre, Authorship and the Construction of Textual Identity in Contemporary Popular Romance Novels » (2011), Goris s'intéresse au statut de l'auteur (authorship) dans le cadre d'une production industrielle régie par la double exigence de codes rigides du genre et de ventes massives. Sachant que, dans le domaine du roman sentimental, les auteurs sont souvent moins connus que la maison d'édition en elle-même, Nora Roberts se démarque par sa plus grande popularité. D'un autre côté, comparativement à d'autres auteurs de romans populaires, mais non sentimentaux, elle est beaucoup moins connue et étudiée: « in the course of a career that spans nearly three decades Roberts develops from a semi-anonymous romance author into a superstar whose every novel turns into an instant bestseller, yet who is still not considered to be writing literature » (Goris, 2011, p.2). Étant donné l'importance du genre sentimental aux États-Unis, l'acte d'écrire des romans sentimentaux est davantage perçu comme étant commercial que littéraire. Goris rappelle d'ailleurs que près de 80 millions d'Américains se disent lecteurs de romans sentimentaux, c'est-à-dire 1 Américain sur 4, et de ceux-ci, 29 millions considèrent être des lecteurs

réguliers. En 2009 et 2010, le genre avait rapporté à peu près 1.36 milliard de dollars américains (Goris, 2011, p.10), montant qui n'est égalé par aucun autre genre littéraire.

Selon Goris, Roberts développe son propre univers, lequel dépasse la romance produite en série et « exclusively associated with notions such as formula, repetition, similarity and mechanical writing » (Goris, 2011, p.8). D'ailleurs, Roberts se dissociera des maisons d'édition Silhouette Books/Harlequin après quelques années de carrière. Goris établit que « popular fiction in general and the popular romance novel in particular does not simply have writers, but also authors » (Goris, 2011, p.9). Afin d'étudier les caractéristiques singulières de l'œuvre de Roberts, Goris en mesure l'évolution chronologique sur une période de trente ans, soit du début des années 1980 à 2008. Elle analyse le texte et le paratexte (principalement les couvertures des romans) et conclut que le succès de Roberts s'appuie sur trois éléments durant toute sa carrière : en premier lieu, c'est une auteure extrêmement prolifique, elle publie plusieurs romans par année. Ensuite, elle n'hésite pas à mélanger les genres : à partir des années 1990, les histoires de Roberts vont souvent combiner « the conventional elements of the popular romance genre with narrative elements that are conventionally associated with the genres of fantasy or science fiction » (Goris, 2011, p.271). Finalement elle verse rapidement dans la création de séries: « her first set of very loosely connected categories are published in 1983 and the first instalment of Roberts' first family series – a type of narrative series that would later become a staple in her oeuvre– appears in 1985 » (Goris, 2011, p.231). Goris précise que Roberts joue un rôle important dans l'adaptation et la refonte des règles du roman Harlequin, dans une perspective toujours plus actuelle et contemporaine : « Over the course of the 1980s and

early 1990s she introduces multiple variations on the format's then still strongly established conventions and, in doing so, plays a role in shaping and molding the conventions of the American category romance in this period » (Goris, 2011, p.241). Roberts change notamment la focalisation du roman sentimental pour permettre au héros de devenir narrateur (partiel) de l'histoire, entre les années 1994 et 2008, « the narrative [often] depicts the hero as (internally) acknowledging his love for the heroine before she does the same » (Goris, 2011, p.353), ce qui « implicitly puts the hero in the emotionally more vulnerable (traditionally feminine) position » (Goris, 2011, p.353). Ses héroïnes seront aussi un peu plus âgées que les héroïnes traditionnelles et leurs professions deviendront plus diversifiées. La chercheuse nuance toutefois ces avancements puisque « although over the course of the 1980s and early 1990s the heroine quite consistently grows stronger and more independent, becoming a true romantic equal to the hero, her professional structural superiority over him is rare » (Goris, 2011, p. 251), précisant que les héroïnes de Roberts se retrouvent encore généralement dans des positions de victimes où elles doivent être protégées ou secourues par le héros. Les héroïnes des romans de Roberts ont d'ailleurs différents métiers et niveaux d'éducation, si quelques-unes occupent des professions traditionnellement masculines (mécanicienne, électricienne, jardinière, policière), d'autres demeurent dans la sphère traditionnellement féminins (serveuse, assistante, femme de chambre). Les salaires qu'elles vont gagner seront aussi variés, le trait commun qu'elles auront toutes, affirme Goris, est qu'elles sont « dedicated to their professions; they always work hard and invariably have pride in what they do [...] Their jobs, whatever these are, are rarely presented as simply an occupation or a means to a financial end (although they

are this too), but are part of what defines and identifies these characters » (Goris, 2011, p.350).

Un autre changement important qui se produira entre les années 1980 et 1990 est la liberté sexuelle des héroïnes, alors que les premières héroïnes de Roberts étaient vierges, ce n'est plus toujours le cas dans les années 1990. Les scènes intimes deviennent aussi plus explicites, suivant le courant des autres romans sentimentaux de l'époque. Cette évolution se fera toutefois lentement chez Roberts, comme le précise Goris, ces scènes seront souvent « short and rendered in a discourse that is often steeped in euphemisms and metaphors » (2011, p.253). Goris précise que l'héroïne de Nora Roberts, dans les romans parus avant 1994, ne couchera avec le héros que si elle se sent amoureuse de lui, ainsi « Robert's category romance novels can hardly be described as chaste or sweet, they are neither extremely sexually explicit. Instead, the level of sensuality in Roberts work at this time can perhaps best be characterized as conventional and average » (Goris, 2011, p.257). Dans les romans parus entre 1994 et 2008, les scènes sont légèrement plus explicites et l'héroïne peut maintenant dissocier sexe et amour, mais « in many of these narratives the protagonists' explicit attempts to maintain the distinction between sex and love turns into a constant source of romantic tension as they set out to keep their physical and emotional relationship separate but, of course, invariably fail in maintaining this separation » (Goris, 2011, p.356).

Les valeurs familiales sont aussi au cœur des romans de Roberts, principalement dans les séries familiales où chaque roman présente un membre différent de la famille qui tombera

amoureux/amoureuse. Nous retrouvons ce fil conducteur dans plusieurs des séries de Roberts, notamment dans les séries à thématique irlandaises qui, nous le verrons plus loin, mettent l'accent sur les valeurs traditionnelles. Les scènes que l'on retrouve dans ces romans « are invariably permeated by coziness, love and a boisterous kind of hominess » (Goris, 2011, p.290). De plus, la représentation de cette cohésion familiale est un atout pour le héros ou l'héroïne, les scènes sont souvent dépeintes à travers le regard du nouveau partenaire « who is invariably unfamiliar with these kinds of intimate, friendly, loving family interactions and in whose eyes the connectedness of the group is all the more striking » (Goris, 2011, p.290). Dans les romans publiés entre 1994 et 2008, cette représentation de la famille unie peut aussi prendre la forme d'une communauté idyllique : que ce soit un village, un groupe d'amis, les gens qui vivent sur un ranch, etc. Elle dénote que « the external partner explicitly points out the exceptional harmony and happiness that characterizes this community and that usually stands in stark contrast to the community in which they were originally situated – but the idyllic character of the community is never fundamentally questioned » (Goris, 2011, p.336). En somme, pour Goris, ce type de production distingue l'auteur de roman sentimentaux des productions Harlequin sérielles puisque « in the romance community, Nora Roberts is well-known for these characteristic and idiosyncratic portrayals of communities and families, which are often considered one of the features of her narratives that sets these apart from writings by other (romance) authors » (Goris, 2011, 369).

Pour pouvoir sortir du cadre dans lequel elle est connue et publier des romans d'un genre différent, ou du moins hybride par rapport au sentimental, Roberts a décidé de publier des

romans sous le pseudonyme de J.D. Robb. Après quelques années, les pages couvertures de ces romans vont plutôt annoncer « Nora Roberts writing as J.D. Robb ». Dans l'analyse du paratexte, Goris remarque que plus la notoriété de Roberts est grandissante, plus son image est mise de l'avant. Contrairement aux productions Harlequin d'auteurs moins connus, le nom de Nora Roberts commence à prendre davantage de place sur la page couverture que le titre du roman. De plus, à partir de 1994, Goris remarque que la quatrième de couverture présente une photo pleine page de l'auteure. Puis, dès les années 2000, la maison d'édition ne mise plus autant sur l'illustration, le titre ou la thématique du livre, mais bien sur la notoriété de l'auteure auprès des lectrices de romans sentimentaux : « the name "Nora Roberts" has become such a strong commercial brand it overpowers the core commercial principles of the popular romance genre. This is one of the elements that most strikingly illustrates how the authorial identity Nora Roberts has, over the years, outgrown the contemporary popular romance genre » (Goris, 2011, p.440).

Goris publie ensuite l'article « Mind, Body and Love: Nora Roberts and the Evolution of Popular Romance Studies », paru dans le *Journal of Popular Romance Studies* en 2012, dans lequel elle rappelle à nouveau que, malgré le fait qu'elle soit une des auteures les plus lues à l'international, « Roberts is also one of the most understudied authors in the world. Whereas the oeuvres of Roberts fellow bestselling authors such as J.K. Rowling, Stephen King and John Grisham are studied regularly, Roberts romance oeuvre has hardly drawn the academic gaze » (Goris, 2012). Goris s'interroge dans cet article, sur le rôle de la relation amoureuse de type Harlequin qui est présentée dans les romans de Nora Roberts. Elle cherche à savoir si l'hypothèse voulant que la relation romanesque présentée agisse comme antidote aux tensions modernes entre le corps et l'esprit (et explique la grande popularité



du genre sentimental), s'applique au corpus de Roberts. Selon Goris, les héroïnes de Nora Roberts sont divisées entre la rationalité de leurs pensées et le pouvoir d'attraction de leur corps vis-à-vis du héros, les romans mettant l'emphasis « on the mind's inability to control the body in these instances. Roberts' narrations consistently stress the passive, powerless position of the mental self who undergoes the sexual attraction » (Goris, 2012, p. 8). Cette figure de l'héroïne divisée entre sa rationalité et son désir vient confirmer la relation puisque « when true love is involved, the body cannot lie » (Goris, 2012, p. 8). Ainsi, dans les romans de Roberts, les scènes de sexe sont d'abord et avant tout des démonstrations d'amour avec un grand A, puisque l'attirance du corps témoigne de la sincérité des sentiments de l'héroïne. Les émotions refoulées ressortent au grand jour grâce à l'attirance physique qu'elle n'arrive pas à contrôler. Goris ajoute que le deuxième niveau, où l'amour devient concret et réel, arriverait au moment où les protagonistes s'avouent leur amour partagé. Cette unification du corps et de l'esprit de l'héroïne, qui advient à la conjonction finale, serait responsable du si grand succès des œuvres de Nora Roberts. Rappelons que, dans le roman sentimental, la question de la représentation de la sexualité ne va pas de soi, et repose sur une fine ligne consistant à ne pas outrepasser les limites que s'imposent les lectrices, tout en titillant pourtant leur désir. Autrement dit, il faut cultiver une certaine érotisation des corps, sans verser dans la pornographie. Ainsi, des scènes de sexe qui peuvent nous apparaître bien sages aujourd'hui, à l'ère de la *mommy porn* (Luneau & Warren, 2018), peuvent avoir été relativement novatrices en leur temps.

En 2010, An Goris a publié une critique de la biographie que Mary Ellen Snodgrass a faite sur Nora Roberts et son corpus. Se disant heureuse d'enfin trouver un ouvrage portant sur Roberts alors que si peu s'intéressent à cette auteure prolifique, elle affirme avoir été rapidement

désenchantée par le manque de rigueur de cette étude : « despite Snodgrass professorship [...] *Reading Nora Roberts* is not an academic study at all » (Goris, 2010, p. 1). L'ouvrage, nous dit Goris, semble plutôt créé pour des lecteurs ou des clubs de lecture, « for a wide but avidly interested audience, *Reading Nora Roberts* aims both to introduce the author and to facilitate discussion of her vast œuvre » (Goris, 2010, p. 1). Les analyses d'œuvres effectuées dans cette biographie de Roberts ne seraient donc pas assez approfondies et « her discussions are often bogged down by lengthy plot summaries, which might please readers completely unfamiliar with Roberts works but are redundant for the experienced Roberts reader and the interested romance scholar » (Goris, 2010, p. 2). De plus, Goris a dénoté plusieurs erreurs dans la description de personnages, de romans et même des mélanges entre les titres, protagonistes et séries qui font perdre de la crédibilité à l'ouvrage.

Une autre chercheuse, Beth Driscoll, qui est chargée de cours à l'Université de Melbourne, propose une réflexion sur l'enseignement d'une œuvre de Roberts dans un cadre scolaire. Paru en 2014, l'article présente les questionnements de l'enseignante sur les différences entre l'acte de lecture dans un contexte académique vis-à-vis un contexte de divertissement. Plus précisément, elle se demande si le contexte altérera l'expérience du lecteur. L'auteure expérimente cette question sur les étudiants de son cours en leur présentant une œuvre de Roberts, *Spellbound* (Nora Roberts, 2005), et en leur fournissant au préalable des connaissances de base dans le domaine de l'analyse littéraire de roman sentimental. Notons que l'action dans *Spellbound* se déroule en Irlande et Driscoll remarque que « [Roberts] constructs Ireland as a place of mystery, myth, possibility and enchantment » (Driscoll, 2014, p. 9). De plus, tout comme plusieurs œuvres de Roberts, « *Spellbound* participates in the subgenre of paranormal romance, incorporating supernatural elements such as witches,

wizards and magic spells » (Driscoll, 2014, p. 9), Roberts utilisant souvent le cliché voulant que l'Irlande soit un lieu magique pour y créer ses récits de genre féérique. Driscoll soulève aussi que la vision de l'Irlande qui est présentée dans le roman est romancée et évacue tous les problèmes de l'Irlande réelle contemporaine : « This, clearly, is not the Ireland of poverty, alcoholism and sectarian violence. Rather, it is the Ireland of postcards, an Ireland likely to appeal to those who have yet to visit the country » (Driscoll, 2014, p. 9), interposant dans cette citation la plupart des stéréotypes, négatifs et positifs que l'on connaît sur l'Irlande. Nous pourrions constater la même chose dans notre corpus : si les pubs sont surreprésentés dans les romans sentimentaux, l'alcoolisme ne fait jamais partie de l'histoire. Dans son analyse de *Spellbound*, Driscoll relève aussi que les romans de Roberts focalisent beaucoup sur le point de vue du héros, et non seulement de l'héroïne. Nous retrouvons aussi cette caractéristique dans les quatre romans à l'étude, ce qui nous permet une analyse plus complète des personnages puisque leurs descriptions proviennent d'eux-mêmes et de l'autre protagoniste qui les observe. Dans son article, Beth Driscoll conclut que l'enseignement de romans sentimentaux permet de proposer aux étudiants une vision plus élargie de la production littéraire.

Dans *The Power of Three: Nora Roberts and Serial Magic* (2012), Christina Valeo, une professeure de littérature anglaise à la Eastern Washington University, s'intéresse à la production sérielle de Nora Roberts et à sa popularité. Créant des personnages et des familles auxquels les lecteurs s'attachent, Roberts entretient une certaine fidélité de la part de son lectorat en créant des séries ou des trilogies mettant en scène des personnages récurrents. Elle introduit notamment des personnages secondaires dans les premiers tomes,

qui deviendront ensuite des personnages principaux dans un des romans suivants de la série : « Roberts has taken this game to wonderful extremes, where the drop of a name in some early chapter works like a wink to her experienced readers-in-the-know » (Valeo, 2012, empl. 4543). La populaire série « Les MacGregors » en est un bon exemple, contenant 11 tomes, dont chacun affiche un motif de tartan écossais sur la page de couverture afin d'être facilement reconnaissable par les lecteurs. La popularité des séries de Nora Roberts a fait ses preuves : « Tommy Dreiling, a romance buyer for Barnes and Noble, reports that unlike most series where sales decline in subsequent books, a Roberts series actually gains readership » (Valeo, 2012, empl. 4539). De plus, la création de séries permet à Roberts de continuer à être aussi féconde dans ses publications, publiant entre cinq et dix nouveaux romans par année : « creating a series likely helps her maintain her incredible annual output; she writes three or more books, but she builds only one world » (Valeo, 2012, p.4534). Pour le lecteur, l'attachement aux personnages deviendra plus fort dans une trilogie ou série puisqu'ils apprendront à connaître les personnages avant même qu'ils ne soient centraux dans l'histoire. Ce n'est que lorsqu'ils deviendront des personnages principaux que le lecteur pourra connaître les pensées et émotions internes de ce personnage : « Because Roberts uses predominantly limited omniscience as her narrative style, readers may glimpse little or nothing of a character's interiority until her or his story takes center stage » (Valeo, 2012, empl. 4555).

Valeo s'intéresse aussi au caractère surnaturel des romans de Roberts, qui incorpore des légendes et fantômes dans ses histoires. Certains esprits jouent même le rôle de personnages secondaires dans les romans. Elle remarque que ces éléments peuvent souvent

confirmer ou souder la relation amoureuse. Parfois, ce seront les esprits qui aident le héros à réaliser qu'il est amoureux, tout comme Darcy et Trevor de *Le cœur de la mer* (Nora Roberts, 2000), roman de notre corpus, qui est le dernier tome d'une trilogie où trois couples doivent s'unir afin de libérer d'un mauvais sort un couple d'esprits qui sont prisonniers depuis des années et ne peuvent se voir. À d'autres occasions, les protagonistes auront à relever tellement de défis liés au surnaturel dans le texte, que le lecteur pourra apercevoir leur dynamique et se dire qu'ils pourront tout conquérir dans le futur. Sinon, la destinée des protagonistes sera annoncée par un phénomène surnaturel, tout comme dans la série *Born In* où Shannon et Murphy (qui sont aussi protagonistes de notre corpus) étaient en fait un couple à l'histoire tragique qui s'est réincarné à l'époque actuelle afin de rectifier le sort, leur rencontre et fusion était donc prédestinée : « The legend that underpins the final Born in ... book accounts for Murphy's immediate, and Shannon's eventual, acceptance that they are meant to be together » (Valeo, 2012, empl.4624). Ces aspects du corpus de Nora Roberts ajoutent une dimension supplémentaire à l'histoire d'amour racontée. Les liens familiaux et les relations interpersonnelles avec les personnages secondaires ainsi que le surnaturel sont davantage mis de l'avant dans le corpus de Roberts que dans les romans Harlequin traditionnels. Le fait qu'une famille ou un groupe d'amis soient chacun leur tour des personnages principaux de la série ou de la trilogie amène le lecteur à s'intéresser davantage à ces personnages et permet à l'auteur de développer la conception de ceux-ci dans les différents romans de la série. L'ajout du caractère surnaturel amène ensuite un autre niveau dans le genre, puisque « the suggestion that the choices we humans make might matter in worlds beyond ours is powerful, important, and enchanting » (Valeo, 2012, empl. 4654). La différence avec les romans incorporant de la magie de

Roberts réside, nous dit Valeo, dans le libre arbitre des protagonistes, puisque les éléments surnaturels vont souvent être maîtres des événements, ou du moins, influencer leur tournure. Cet ajout à l'histoire ne change toutefois pas le fondement du roman sentimental puisque « Roberts magical characters are exactly the same as typical romantic leads: they must learn to know and trust themselves on their way to knowing and trusting a life partner » (Valeo, 2012, empl. 4678).

## **Méthodologie et corpus**

Nous avons établi une grille d'analyse du roman sentimental à thème irlandais à l'aide de laquelle nous pourrions mesurer les variations qu'offrent les quatre romans à l'étude (voir annexe II). Cette grille nous permettra de broser un portrait type de l'héroïne et du héros de roman sentimental à thème irlandais ainsi que d'établir leurs rapports de forces au sein de la relation amoureuse qui est présentée. Par exemple, la grille nous amène à voir que dans le roman *Shannon apprivoisée* (Roberts, 1995), l'héroïne est carriériste alors que le héros s'occupe d'une ferme et travaille près de la maison : ce qui inverse les rôles traditionnels. Tandis que dans *Un cœur irlandais* (Roberts, 1981), la situation financière des héros nous apprend que Travis agira en tant que pourvoyeur pour Adelia qui arrive sur son ranch très pauvre et sans possessions. La grille nous permettra aussi d'observer l'espace dans les romans, notamment en fonction des spécificités de genres. Nous analyserons aussi les lieux de loisirs, souvent incarnés par le pub irlandais, ainsi que les lieux domestiques, tels que le domicile, lieu de prédilection de l'héroïne de roman sentimental type.

La sélection des quatre romans du corpus s'est effectuée selon certaines conditions. Afin de permettre une certaine homogénéité dans les textes, qui facilite l'analyse, nous avons choisi quatre romans de l'auteure Nora Roberts. Ayant grandement popularisé l'arrivée du genre en Amérique, Nora Roberts se décrit elle-même comme irlando-américaine et exhibe un grand répertoire de romans sentimentaux à thème irlandais. La production de Nora Roberts, nous l'avons vu, est habituellement sérielle, comprenant trois ou quatre romans mettant en scène le même cercle de personnages, mais s'intéressant chacun à un couple en particulier. Lors de la sélection des ouvrages, un ensemble de paramètres nous ont guidées, afin de déterminer le corpus le plus pertinent parmi les 225 romans publiés par l'auteure. Tout d'abord, le caractère « irlandais » du roman devait être clairement établi dans le paratexte, que ce soit sur la page couverture (voir Annexe I) ou dans le texte de la 4<sup>e</sup> de couverture. Les quatre romans à l'étude sont distribués à l'international et ils sont facilement accessibles en format numérique, notamment sur la plateforme Amazon (tout comme la majorité de l'œuvre de Nora Roberts). Les caractéristiques utilisées pour représenter l'Irlande dans les romans doivent décrire ce pays à l'époque contemporaine, ce qui écarte les romans sentimentaux historiques, bien que ceux-ci soient très populaires et présents sur le marché. Notre objectif reste d'analyser la façon dont l'Irlande est représentée dans les romans sentimentaux et non d'analyser le fonctionnement du roman historique qui opère selon d'autres modalités et soulève *a fortiori* d'autres enjeux liés à son appartenance générique. Pour varier les représentations, nous avons privilégié un corpus qui présente des protagonistes de nationalités différentes. Nous trouvons intéressant d'observer si les nationalités des personnages irlando-américains, américains ou irlandais influenceront leurs caractéristiques, leurs rapports de forces ou leur empreinte sur le

territoire. Nous avons choisi trois romans dont l'action se déroule en majeure partie sur le territoire irlandais, ce qui facilite l'analyse du territoire irlandais et de ces lieux typiques. Toutefois, nous avons ajouté le roman *Un cœur irlandais* (Roberts, 1981), qui se déroule aux États-Unis et présente une héroïne irlandaise expatriée. La thématique de l'exil étant très courante dans l'imaginaire collectif irlandais, il s'avère pertinent de voir comment elle sera traitée dans ce roman. Finalement, les romans choisis doivent convenir à la définition de ce qu'est un « roman sentimental », selon les invariants établis par Ellen Constans, tels que nous les présentons dans l'état de la question.

Les œuvres à l'étude seront *Un cœur irlandais* (Roberts, 1981), *Shannon apprivoisée* (Roberts, 1995), *Au crépuscule des amants* (Roberts, 2015), *Le cœur de la mer* (Roberts, 2000).

*Un cœur irlandais* (Roberts, 1981), *Irish Thoroughbred* en version originale, est le premier roman publié par l'auteure et qui amorcera sa grande popularité dans le milieu du roman sentimental. Le roman a été publié en mai 1981 chez Silhouette Books, une filiale de Simon & Schuster basée à New York. L'édition utilisée dans ce mémoire est traduite en français par Jeanne Deschamp et a été publiée en version Kindle par Harlequin en 2015. Le roman présente Adelia Cunnane, une orpheline irlandaise qui a été élevée par sa tante sur la ferme familiale. Après la mort de celle-ci, Adelia décide de quitter Skibbereen et sa ferme (qui n'était pas rentable) pour déménager aux États-Unis auprès de la seule famille qui lui reste : son oncle Padrick. Elle s'installe à Royal Meadows où son oncle travaille comme éleveur et réussit à convaincre le propriétaire, le riche bachelor Travis Grant, qu'elle peut s'occuper elle aussi des chevaux. Dotée d'une affinité particulière avec les animaux et du don de



communiquer avec eux, Adelia se démarque sur la ferme, ce qui occasionne une relation conflictuelle avec son patron, Travis. Son caractère irlandais fougueux manque de lui attirer des ennuis à de nombreuses reprises. Elle développe des sentiments pour Travis, qui lui ne semble pas la voir comme étant une vraie femme, mais plutôt comme un enfant. Lorsque Padrick est victime d'un infarctus, il demande à Travis de s'occuper de sa nièce s'il devait mourir. Ne faisant ni une ni deux, Travis décide ainsi d'épouser Adelia afin d'apaiser le vieil homme qu'il considère comme un père adoptif. En tant qu'époux, Travis n'est pas très démonstratif, Adelia ne se doute pas qu'il ressent de forts sentiments pour elle. C'est pourquoi quand l'ex-copine de Travis vient faire un tour à la maison, Adelia croit ses mensonges et décide de retourner en Irlande plutôt que de perdre sa dignité en restant avec un homme qui ne l'aime pas. Travis vient la chercher à l'aéroport, la ramène de force à la maison et s'explique avec elle. Le reste est connu : il découvre qu'Adelia cachait son amour envers lui en croyant qu'il n'était pas partagé et il lui avoue qu'il faisait de même. Adelia vivra donc heureuse auprès de Travis sur le luxueux ranch et aura progressé dans l'échelle sociale en passant de palefrenière à maîtresse de maison.

*Shannon apprivoisée* (Roberts, 1995), *Born In Shame* en version originale, est le troisième et dernier tome de la trilogie « Les trois sœurs », publié chez Jove Books en 1996, une maison d'édition appartenant à Penguin Group, située à New York. L'édition Kindle utilisée dans ce mémoire est traduite par Pascale Haas en 1997 et publiée par « J'ai lu » en juillet 2016. L'héroïne de ce roman, Shannon, est une Irlando-Américaine de 28 ans qui apprend de sa mère mourante qu'elle a un père biologique irlandais. Elle est en fait une enfant « illégitime » conçue lors d'un voyage de sa mère en Irlande. Après le décès de sa

mère, elle reçoit la visite d'un détective privé qui lui annonce que ses demi-sœurs irlandaises veulent la rencontrer. Elle accepte finalement d'y aller, afin de prendre du temps pour remettre de l'ordre dans ses pensées et de prendre une pause du métier exigeant qu'elle exerce à New York où elle est dessinatrice dans grande une agence de publicité. Lors de son voyage en Irlande, elle rencontre Murphy, attirant fermier irlandais, voisin de ses sœurs. Shannon est prise d'étranges visions qui la ramènent toujours à Murphy dans ses rêves. Lui, affirme avoir vu son visage en rêve de nombreuses fois depuis son enfance, il l'attendait et jure qu'elle est la femme de sa vie. Même si Shannon apprécie désormais sa vie en Irlande, elle n'est pas prête à quitter sa vie de New York. Pourtant, Murphy témoigne son amour pour Shannon à maintes reprises, lui demandant de l'épouser, mais elle le repousse. Ce n'est que lorsqu'elle mesure tout ce qu'il est prêt à sacrifier pour elle, qu'elle finit par accepter. La conjonction finale du roman voit donc Shannon s'installer auprès de sa famille en Irlande, dans la demeure de Murphy, loin du tumulte new-yorkais. Nous apprenons que les visions de Murphy et Shannon signifiaient qu'ils étaient la réincarnation d'un couple décédé il y a longtemps et qui avait eu une histoire tragique, le « happily ever after » de ce roman arrive ainsi au même moment pour les héros que pour le volet fantasy de l'histoire. Volet qui est, notons, peu élaboré et davantage suggéré que mis à l'avant-plan.

*Le cœur de la mer* (Roberts, 2000), *Heart Of The Sea* en version originale, est le troisième tome de la trilogie « Magie irlandaise ». Le roman a été publié à New York, en janvier 2000, chez Jove Books, une maison d'édition appartenant à Penguin Group. L'édition que nous avons utilisée est publiée par « J'ai lu » et présente en recueil les trois romans de la trilogie. Celle-ci est parue en 2014, tandis que la traduction a été réalisée par Béatrice Pierre

en 2002. Le roman présente Darcy, serveuse et copropriétaire du pub familial en Irlande, qui rencontre Trévor, un riche américain qui deviendra leur partenaire financier. Celui-ci construit une salle de spectacle adjacente au pub. Débute ainsi une relation entre les deux protagonistes, mais l'indépendance et la fierté des deux personnages ralentira la progression de l'amour. Alors que Darcy ne se doute pas des sentiments de Trevor pour elle, lui croit qu'elle n'en veut qu'à son argent. Il faudra que Darcy le rassure sur ses intentions pour qu'il accepte enfin de s'ouvrir à elle et que les deux protagonistes s'avouent leur amour partagé. Le roman termine sur une promesse de fiançailles, les deux héros peuvent maintenant faire fi des réserves qu'ils entretenaient, puisque leurs sentiments sont réciproques. *Heart Of The Sea* fait partie d'une trilogie, étant le dernier tome, il présente aussi la conclusion de l'histoire de deux esprits emprisonnés par un mauvais sort qui les condamnait à ne se retrouver qu'uniquement une fois que les deux frères de Darcy (héros des autres romans) auraient trouvé l'amour.

*Au crépuscule des amants* (Roberts, 2015), *Blood Magick* en version originale, est le troisième tome de la trilogie « Les héritiers de Sorchu ». Le roman, paru d'abord chez The Berkley Publishing Group (une filiale de Penguin Group à New York), a été traduit en français et publié par J'ai lu en 2015. L'édition Kindle que nous possédons provient de la maison Flammarion Québec et a été lancée en 2015 aussi. L'histoire présente Branna O'Dwyer et Finbar Burke, deux sorciers irlandais. Comme nous avons pu le voir, plusieurs des romans de Nora Roberts contiennent des éléments magiques, ou féériques, qui rappellent le monde du conte. Connaissant la proximité entre l'identité irlandaise et les légendes mettant en scène des fées et autres créatures mythiques, il n'est pas étonnant que le corpus de cette auteure s'en inspire. Ici, les protagonistes se connaissent depuis l'enfance

et vivent dans le même petit village. Ils ont vécu dans le passé une histoire d'amour qui a abruptement pris fin lorsqu'ils ont découvert que Finbar portait la marque de Cabhan, le sorcier qui persécute la famille de Branna depuis toujours. Dans ce roman, les protagonistes et leurs alliés doivent détruire ce sorcier, afin de briser la malédiction qui pèse sur Finbar et empêche les héros d'être ensemble. À la fin du roman, ils trouvent le moyen de détruire le sorcier et la marque de Fin. Branna ayant compris que son amour était plus fort que la malédiction, avait déjà demandé à Finbar de l'épouser. Celui-ci lui a donné la bague achetée et conservée dans l'attente de la révélation d'un amour partagé. Ils prévoient vivre dans la grande et somptueuse demeure que Finbar avait fait construire pour elle et ils veulent avoir beaucoup d'enfants.

Ces quatre romans ont en commun de reposer sur un principe indispensable au roman sentimental, à savoir que l'amour triomphe de tout. Mais cela ne veut pas dire que toutes les histoires d'amour sont identiques, surtout si elles impliquent l'une ou l'autre forme d'irlandicité. Le mémoire est donc divisé selon les deux grands axes qui animent notre réflexion, à savoir l'analyse des personnages et des lieux.

## **CHAPITRE 1 : PERSONNAGES ET IDENTITÉ IRLANDAISE**

Le roman sentimental, tel que nous l'avons établi plus tôt dans l'état de la question, est entièrement centré sur les deux personnages principaux : l'héroïne, dont nous suivons le parcours tout au long du roman, et le héros, duquel elle tombera amoureuse. L'histoire racontée est celle de l'amour qui se développe entre ces deux personnages, mais surtout des disjonctions qui surviendront, avant qu'ils puissent être réunis pour toujours. Dans ce chapitre, nous examinerons la construction des personnages dans les quatre romans à l'étude. Puisque nous nous intéressons au caractère irlandais de l'œuvre, nous observerons de quelle manière la thématique irlandaise affecte, ou non, ces personnages. La première partie de cette étude sera concentrée sur l'analyse des caractéristiques physiques des personnages. Nous commencerons par observer les descriptions des quatre personnages féminins à l'étude, en portant une attention particulière à la figure de la sorcière, présente dans chacun des romans. Par la suite, nous nous intéresserons au physique des héros masculins et à la restructuration de ceux-ci par leurs nationalités respectives. La deuxième partie de l'analyse portera sur les rapports de forces que l'on retrouve entre les protagonistes principaux : nous chercherons encore ici à comprendre le rôle de l'identité irlandaise dans l'attribution des places au sein du couple.

Les quatre héroïnes que nous analyserons sont des femmes dans la vingtaine, qui présentent des degrés variables « d'irlandicité ». Darcy est une Irlandaise de 25 ans et travaille comme serveuse copropriétaire du pub familial. Elle succombera aux charmes de l'Américain Trevor Magee, un entrepreneur en construction de 32 ans doté d'une impressionnante fortune. Shannon Bodine est Irlando-Américaine et se rend en Irlande en quête de ses

racines. Elle a 28 ans et travaille depuis quelque temps dans une agence de publicité new-yorkaise comme illustratrice. Son arrivée en Irlande et sa rencontre avec Murphy, le beau fermier irlandais, altérera ses plans d'avenir. Branna est Irlandaise et est la plus âgée des protagonistes puisqu'elle a, tout comme le héros, autour de trente ans. Elle travaille comme herboriste et magicienne et est amoureuse de Finbar Burke, son ami d'enfance. La quatrième héroïne, Adelia Cunnane est Irlandaise aussi, mais déménage aux États-Unis dès le début du roman : à 23 ans, elle est la plus jeune des héroïnes et a un écart d'âge plus élevé avec le héros de 30 ans. Par voie de conséquence, elle est souvent représentée comme étant frêle et enfantine, même si elle travaille comme palefrenière. À son arrivée aux États-Unis, elle tombe en amour avec Travis Grant: il est propriétaire du ranch sur lequel elle habite et travaille. D'entrée de jeu, mentionnons que nos couples ont tendance à reproduire les inégalités types du roman sentimental, en proposant des héroïnes généralement plus jeunes, moins expérimentées et moins fortunées que leurs vis-à-vis masculins. Observons de plus près de quelle façon l'irlandicité retravaille - ou non - ces représentations.

## **Physique et irlandicité**

### **Portrait des quatre héroïnes**

Dans *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Julia Bettinotti établit le profil type de l'héroïne de roman sentimental : « jolie plutôt que belle, plus fade en tous cas que la rivale, c'est une fille "ordinaire" » (Bettinotti, 1990, p. 36). Les descriptions physiques de l'héroïne sont minimales et « elles composent une image de l'héroïne semblable à celle des filles de calendrier religieux » (Bettinotti, 1990, p. 98). Les parties du corps qui seront décrites sont par exemple : « [son] cou frêle [et ses] hanches minces » (Bettinotti, 1990, p.

98), comme si l'héroïne n'avait « pas de front [...] pas de mâchoire [alors que le héros] n'a pas de chevilles » (Bettinotti, 1990, p. 99). Bettinotti établit aussi que l'héroïne de roman Harlequin est normalement une Anglaise type, ayant « les cheveux blonds (41%) et yeux bleus (26%) ou verts (23%) » (Bettinotti, 1990, p. 38).

Globalement, les quatre héroïnes de notre corpus sont plutôt éloignées de la figure type dressée par Bettinotti : les descriptions sont toutes, à différents degrés, altérées par les origines irlandaises. Adelia, la seule protagoniste irlandaise qui doit immigrer hors de son pays, est, paradoxalement, celle revêtant le plus d'attributs irlandais. Si la mention constante de sa petite taille n'est pas directement liée à son origine irlandaise, mais à une infantilisation de l'héroïne, le renvoi à ses cheveux roux et à ses « yeux [verts] émeraude » (Roberts, 1981, p. 100) nous ramène directement aux stéréotypes irlandais. Son oncle, comparant la beauté de l'héroïne à celle de sa défunte mère, renchérit : « [les] mêmes cheveux couleur de feu, les mêmes yeux, verts comme les lacs d'émeraude d'Irlande » (Roberts, 1981, p. 76). La rousseur d'Adelia lui permet d'ailleurs de se démarquer des personnages américains dans le texte. Tout comme le mentionne Amanda Third dans « Does the Rug Match the Carpet ? Race, Gender, and the Redheaded Women » (2006), la rousseur est rapidement devenue un moyen de différencier l'Irlandais de l'Anglais. Ainsi, la femme rousse, nous dit Third, est doublement perçue comme étant « l'autre », par son genre féminin et par son appartenance à l'héritage irlandais. Voilà qui crée un stéréotype culturel, assimilant la femme celte rousse au désir, mais également à une certaine menace. Effectivement, la couleur des cheveux d'Adelia est souvent associée à des effets de sensualité, ici peut-être décuplés par la couleur du vêtement vert : « [ses] cheveux brossés

avec soin tombaient en vagues opulentes sur ses épaules et luisaient comme du cuivre fraîchement astiqué. La robe verte qui lui moulait la taille dessinait sans les exhiber les contours de sa silhouette » (Roberts, 1981, p. 2059). Adelia est la seule héroïne des quatre à l'étude dont le physique est si fortement connoté par l'irlandicité : ce fait s'explique, puisque le récit est axé sur l'altérité de la figure de l'Irlandaise en Amérique. Les seules caractéristiques permettant à Adelia de se démarquer des autres femmes auprès du riche propriétaire terrien sont ses attributs irlandais, ainsi contrairement à l'héroïne décrite par Bettinotti, Adelia ne ressemble pas aux Anglaises types. Il faudra par contre que le héros le lui mentionne afin qu'elle dénote sa propre beauté. Effectivement, les descriptions physiques de l'héroïne passent souvent par le regard du héros. Au début du texte, même si le héros semble percevoir rapidement la beauté d'Adelia, celle-ci se sent inadéquate comparativement aux Américaines fortunées qu'elle croise sur le ranch ou lors de compétitions. C'est à travers les yeux du héros que la beauté d'Adelia se révélera ultimement, à mesure que progresse le sentiment amoureux.

Les héroïnes Darcy, Shannon et Branna possèdent un physique assez similaire, qui rappelle celui de la rivale, telle que décrite par Bettinotti (Bettinotti, 1990, p. 36). Toutes trois sont de très belles femmes, conscientes de l'effet que leur charme produit sur la gent masculine. Contrairement à l'héroïne de roman sentimental qui ne connaît pas son pouvoir de séduction et ne perçoit pas sa propre beauté, les trois héroïnes sont des femmes confiantes qui n'ont pas besoin d'être réassurées. Darcy et Branna sont décrites comme étant de « très belle[s] femme[s], avec de longs cheveux noirs, une peau très blanche et des traits délicats » (Roberts, 2000, p. 727). Nous pouvons dénoter que les deux héroïnes irlandaises résidant



en Irlande sont physiquement très similaires. Leur physique est celui qui rappelle le plus la figure de la sorcière, puissante et mystérieuse, que nous aborderons plus loin dans l'analyse. Ainsi, l'Irlandaise demeurée sur son propre territoire semble avoir plus de pouvoir que l'Irlandaise délocalisée. Shannon, la seule héroïne irlando-américaine, se démarque un peu des deux autres par son allure soignée et sa coupe de cheveux courts, elle est décrite comme étant une « femme distante en tailleur-pantalon élégant » (Roberts, 1995, p. 968). Cette coupe de cheveux à l'allure plus professionnelle semble relever d'une filiation à sa vie new-yorkaise. Elle est aussi la seule héroïne du corpus qui a les cheveux châtain et les yeux clairs, ce qui se rapproche un peu du profil de l'héroïne type. En dépit de son apparence de femme d'affaires américaine toujours bien coiffée et habillée, Shannon possède plusieurs attributs irlandais. Elle a notamment « les yeux de son père [irlandais]. D'un vert mousse transparent, comme un lac miroitant en plein soleil » (Roberts, 1995, p. 99) : il est également mentionné que sa teinte de cheveux provient aussi de son héritage irlandais. Or, plus le roman avance, plus Shannon s'adapte à la vie en Irlande et se voit par conséquent, adopter une attitude et un look plus décontracté. Ceci annonce sa transformation et le retour à ses racines, qui débiteront dès le lendemain de son arrivée en Irlande, alors qu'elle décide de se promener dans les champs et doit emprunter une veste en jeans à sa demi-sœur pour être plus confortable à l'extérieur.

On aura aussi remarqué que les quatre héroïnes ont la peau très blanche : selon le stéréotype, l'Irlande n'est pas un pays ensoleillé et ses habitants conserveraient donc un teint pâle à l'année. Mais la blancheur remplit au moins deux autres fonctions. Elle sert d'abord à rappeler, comme le note Catherine M. Eagan dans le collectif *The Irish in Us*

(2006), que l'identité irlandaise, même en étant « autre » et perçue comme exotique, demeure une identité blanche. Dans le cas de Darcy, la mention de sa blancheur est souvent comparée à la peau bronzée du héros américain : « [elle] avait une peau plus claire que la sienne » (Roberts, 2000, p. 980). De plus, la blancheur classe les héroïnes dans le registre de la pureté. C'est le cas pour Adelia, qui est souvent décrite comme jeune et inexpérimentée : « Sa tante Lettie l'avait élevée selon des principes moraux stricts qu'elle avait intégrés et respectés. Et, jusqu'ici, elle n'avait eu aucune difficulté à garder les hommes à distance » (Roberts, 1981, p. 2224) : la blancheur renvoie à son statut de vierge. La peau, décrite comme « de l'albâtre et [qui] semblait aussi crèmeuse que du lait frais » (Roberts, 1995, p. 1212) confirme non seulement le stéréotype irlandais ; elle réaffecte nos quatre héroïnes à la grande famille des personnages féminins Harlequin, assimilées aux anges. Paradoxalement, pourtant, l'archétype de la sorcière n'est jamais complètement évacué en elles...

### **Figure de la sorcière**

Symbole suprême du danger, la sorcière est une figure que l'on retrouve souvent dans l'imaginaire irlandais. Les légendes celtiques présentent des créatures surnaturelles, la culture populaire a perpétué cette tradition d'investir l'Irlandais de pouvoirs magiques et de mysticisme. En littérature, la figure de la sorcière est très connotée. Dans *Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec* (1997), Lori Saint-Martin analyse la sorcière telle que représentée par les écrivaines. Elle constate d'abord un clivage entre la sorcière dépeinte comme dangereuse et vicieuse par les écrivains masculins du début du

siècle et la réécriture moderne et plus féministe des écrivaines qui se réapproprient ce symbole :

La chasse aux sorcières n'est que l'expression extrême de la misogynie dans la société occidentale. En réhabilitant la sorcière, les femmes reprennent donc possession à la fois d'un grand événement occulté de leur histoire collective et d'un puissant symbole de leur longue résistance au patriarcat (Saint-Martin, 1997, p. 167).

Si la figure de la sorcière pouvait créer une émancipation des héroïnes puisqu'elle est « un être plus vivant que les autres, actif et créateur [doté] d'une grande liberté sexuelle et existentielle » (Saint-Martin, 1997, p. 183), le cadre du roman sentimental et du traditionalisme irlandais ne permettra peut-être pas à nos héroïnes un tel affranchissement. Les romans à l'étude présentent une magie blanche, les pouvoirs magiques sont perçus comme étant positifs et constituent un attribut supplémentaire pour les héroïnes. Le type de sorcellerie représenté se rattache davantage aux « cultes de la nature qui adorent le principe féminin plutôt que le diable » (Saint-Martin, 1997, p. 184). En effet, les pouvoirs des protagonistes ne sont pas présentés comme étant malsains, même s'ils charment les héros et en ce sens, rendent les héroïnes plus dangereuses, car désirables. Elles n'utilisent pas leurs pouvoirs pour faire le mal. Il faut cependant noter que si Branna possède réellement des habiletés surnaturelles, les autres protagonistes ne sont investies que des attributs de la figure de la sorcière. Dans *The Power of Three*, Christina Valeo mentionne que la sorcellerie présente dans les romans de Roberts ne prend pas toujours la forme de pouvoirs magiques, il peut s'agir de créer des remèdes médicaux alternatifs ou même de créer un thé réconfortant : « when Roberts turns to magic, she often uses Pagan belief systems like Wicca, a choice that makes even the most incredible gifts seem just a step away from a version of the everyday » (empl. 4687), ainsi une héroïne possédant des

pouvoirs de sorcière ou une autre ayant simplement le talent de s'occuper de ses proches et de cuisiner pour eux est mise sur le même niveau dans les romans de Roberts : « The love and care Brianna Concannon expresses in making tea for family, friends, or guests is in some ways just a couple of degrees different from the Wiccan lore - and magic - that Anastasia Donovan pours into a brew to nurture her exhausted cousin Morgana who is pregnant with twins » (Valeo, 2012, empl. 4695).

Les quatre romans à l'étude mettent beaucoup l'accent sur les valeurs familiales : la sorcière, nous rappelle Lori Saint-Martin, était chargée de la santé et de la fertilité des femmes (Saint-Martin, 1997, p. 181). Nous savons aussi que le but de l'héroïne type de roman sentimental est de rencontrer le héros et de fonder une famille avec lui. Ce qui crée un autre lien avec les héroïnes, particulièrement Branna, qui prennent soin des membres de leur famille. Dans le roman *Au crépuscule des amants*, Nora Roberts utilise beaucoup la thématique de la lignée de femmes ainsi que le partage des pouvoirs et d'un but commun entre les femmes de la famille de l'héroïne. Lori Saint-Martin indique que « sous le signe de la sorcière, des écrivaines imaginent toute une lignée de femmes qui se transmettent la vie et la connaissance dans la plénitude des sens » (Saint-Martin, 1997, p. 182), ce qui rejoint le fait que les pouvoirs de Branna lui viennent de son ancêtre Sorcha. Le roman met aussi en évidence un lien reliant la protagoniste à son ancêtre qui lui permet de prendre contact avec elle malgré les années qui les séparent : leurs pouvoirs peuvent ainsi se cumuler, dans le but de vaincre l'assaillant qui les persécute.

Ainsi, dans *Au crépuscule des amants*, Branna appartient au monde du féérique, son métier est d'être magicienne et guérisseuse. Les mentions du pouvoir de Branna et les descriptions physiques de celle-ci sont intrinsèquement liées à la figure de la sorcière : « elle se tourna vers lui, ses cheveux retombant tel un rideau noir, comme un tissu de soie posé sur ses épaules nues. Dans le feu ranimé, les flammes dorées vacillèrent, créant un reflet argenté dans les pépites dorées qui dansaient dans ses iris » (Roberts, 2015, p. 992). Émane du personnage de Branna une impression de puissance. Lori Saint-Martin nous rappelle à ce sujet que « la sorcière est aussi une femme dynamique, productrice de sens, créatrice de valeurs nouvelles. Celles qu'on a brûlées étaient souvent des sages-femmes ou des guérisseuses qui possédaient, dans le domaine de la santé, une sagesse ancestrale » (Saint-Martin, 1997, p. 181).

Dans les trois autres romans, la figure de la sorcière est moins prégnante, mais tout de même présente. Valeo précisera que les histoires de Roberts mettent toujours de l'avant le pouvoir féminin (dans sa version très genrée et traditionnelle) : « While only some of her characters practice magic in the sense of Wicca or wands, all of them, Roberts argues, practice a potent magic when they care for homes, and gardens, and loved ones » (Valeo, 2012, empl. 4710). L'héroïne de *Shannon apprivoisée* nous sera présentée par le héros comme étant plus qu'une séduisante New-Yorkaise ; il confère un caractère mystique à la beauté de l'Irlando-Américaine : « Il y avait bel et bien de la sorcière en elle. Il l'avait su à la seconde même où il avait vu ses yeux. Leur pouvoir ensorcelant était maintenant éclatant » (Roberts, 1995, p. 4411). À plusieurs endroits dans le texte, Shannon est décrite comme étant une fée, qui exerce une attirance surnaturelle sur lui. Ce que le héros voit en

elle est finalement la réincarnation de l'amante qu'il avait dans une vie passée. Le physique de Darcy, avec ses longs cheveux noirs et ses yeux bleus vif « qui [tranchaient] sur sa peau blanche et lisse » (Roberts, 2000, p. 729), nous rappelle aussi la sorcière, sentiment qui sera accru suite à la vision du héros qui observe « ses boucles mouillées et sauvages [qui] lui rappelèrent la sirène du tableau » (Roberts, 2000, p. 986). Pour ce qui est d'Adelia, les yeux verts de l'Irlandaise sont souvent affublés d'une aura magique dans le texte : « Il dévisageait la jeune Irlandaise en silence, fasciné par la façon dont elle jouait avec son regard, exerçant une forme de séduction aussi irrésistible qu'involontaire. De sa vie, il n'avait vu une paire d'yeux aussi expressifs » (Roberts, 1981, p. 394). Les yeux verts, nous rappelle Annik Houel, « appartiennent d'autant plus au rêve qu'ils sont rares et évoquent le félin, image édulcorée du fauve » (Houel, 1997, p. 125). Cette figure sera amplifiée par le héros qui traitera Adelia de sorcière dans le texte : « Tes insolences commencent à me fatiguer, espèce de sorcière irlandaise. La loi devrait d'ailleurs interdire que tu te promènes en liberté avec des yeux pareils » (Roberts, 1981, p. 1982), sous-entendant que le héros perd ses moyens face au pouvoir ensorcelant des yeux de l'héroïne.

Ainsi, la nature irlandaise des héroïnes, décuplée par la figure de la sorcière, est envoûtante et revêt un côté « dangereux » pour le héros qui tente de les conquérir. La beauté de l'Irlandaise dans le roman sentimental est plus sauvage et inaccessible, il ne s'agit plus de la figure l'Anglaise aux cheveux blonds, aux yeux bleus et à la peau bronzée. L'Irlandaise type est une très belle femme, farouche, qui doit être apprivoisée par le héros. Nous observerons plus loin si cette impression de dangerosité et de puissance des héroïnes accroît

leurs pouvoirs sur les héros, grâce à l'analyse des rapports de forces entre les protagonistes. Nous pourrions ainsi constater si ce pouvoir est réel ou superficiel.

### **Portrait des quatre héros**

Le portrait type du héros de roman sentimental tel que décrit par Julia Bettinotti, présente un homme qui a « les cheveux noirs (50%) et les yeux noirs (28%) ou gris (19%) » (Bettinotti, 1990, p. 38). Les quatre romans à l'étude présentent 2 héros américains et 2 héros irlandais : leur identité nationale impose des traitements différents de leurs physiques. Les deux héros américains, Trevor et Travis, sont présentés comme des figures d'opulence, à travers leur physique d'hommes forts, aux corps musclés et à la peau bronzée par le soleil des États-Unis. Trevor, le propriétaire terrien, a les yeux gris et les « cheveux blond foncé » (Roberts, 2000, p. 715) alors que Travis, l'entrepreneur, a les cheveux noirs et les yeux bleus perçants. Leurs physiques semblent créés en contraste avec celui plus délicat des héroïnes irlandaises à la peau claire et aux traits fins. Darcy dénotera à ce sujet que le « visage émacié et la cicatrice sur [le] menton [de Trevor] lui [donnent] un air un peu dangereux » (Roberts, 2000, p. 730), ce qui plaît à l'héroïne qui dit en avoir « marre des hommes trop gentils » (Roberts, 2000, p. 730). Ainsi, l'altérité entre les Irlandaises et les Américains se présente par les descriptions physiques annonçant leur fort caractère, qui saura rivaliser avec ceux des héroïnes : « Cet homme respirait la confiance en soi » (Roberts, 2000, p. 726). Le contraste entre le physique menu et typiquement irlandais d'Adelia et celui du héros qui est décrit comme étant « grand et bâti en force [...] », d'où émane « une impression de puissance » (Roberts, 1981, p. 345), démontre la richesse de l'Amérique, les possibilités qui s'offrent maintenant à Adelia. Travis représente la force,

le pouvoir et le capital qu'elle n'aurait jamais pu acquérir dans son ancienne vie en Irlande. De plus, la grandeur du héros est constamment juxtaposée à la petite taille d'Adelia : « Il paraissait démesurément grand, planté ainsi au-dessus d'elle » (Roberts, 1981, p. 908). La puissance des corps musclés des héros américains annonce les rapports de force inégalitaires entre hommes et femmes, tels qu'ils se déploient dans les romans Harlequin.

Les deux héros irlandais, même s'ils sont tout aussi musclés, ont un physique plus élancé. Leurs aspects physiques évoquent moins la puissance qu'une élégance décontractée. Murphy et Fin sont des figures du charme irlandais et possèdent une nature empreinte de mysticisme. Physiquement, Murphy Muldoon est décrit comme étant « un homme grand, plutôt mince » (Roberts, 1995, p. 1166), il a les cheveux brun foncé, bouclés et épais. Il possède la musculature et la force d'un fermier irlandais et ses yeux bleus foncé sont bordés de longs cils qui lui donnent un air plus sensible et rêveur : « il y avait quelque chose en lui de poétique » (Roberts, 1995, p. 1191). Murphy incarne entièrement la figure de l'Irlandais, l'héroïne aura même cette réflexion exacte en l'observant : « *Un vrai tableau à lui tout seul*, songea-t-elle, amusée. *L'Irlandais type*. [...] – avec ses manches de chemise roulées sur ses longs bras musclés, son jean passé des dizaines de fois à la machine et ses grandes bottes qui avaient parcouru des kilomètres à travers champs » (Roberts, 1995, p. 2127). Il a aussi de longs doigts agiles de musicien : il faut mentionner que l'importance de la musique pour l'irlandais type est aussi un cliché que l'on retrouve dans la culture populaire. Le look professionnel de Shannon l'Américaine vient donc contraster avec celui, volontairement négligé, de Murphy. Finbar, quant à lui, a les yeux vert clair, ce qui le renvoie à sa nature irlandaise. Le contraste entre ses yeux clairs et ses cheveux noirs lui



donne une aura de mystère. Le physique de Finbar met l'emphasis sur son attitude désinvolte : « Il se tenait là, dans sa veste usée, son pull encore plus abîmé, son jean troué au genou et ses bottes qui avaient connu des jours meilleurs. Ses cheveux ébouriffés par le vent cernaient son visage qui arborait une expression clairement distante » (Roberts, 2015, p. 3248). Néanmoins, lors d'événements sociaux, les deux Irlandais savent être très élégants et à la hauteur de leurs compagnes. Dans le cas de Finbar et de Branna, les protagonistes se ressemblent quelque peu, étant tous les deux Irlandais et sorciers, leurs caractéristiques physiques mettent en valeur ce trait dans le texte : « Il était parfait – en tant qu'homme aussi bien qu'en tant que sorcier – avec ses cheveux noirs mouillés par la pluie [et] sa silhouette élancée » (Roberts, 2015, p. 687). La beauté mystérieuse de Branna trouve son égale dans le physique de Finbar. Nous pouvons en conclure que le physique des deux héros irlandais représente leur nature irlandaise et annonce le mysticisme entourant les personnages, contrairement aux héros américains qui sont plus prosaïques : Finbar est un sorcier et Murphy a des visions lui permettant de voir le futur et le passé.

En conclusion, l'aspect physique des héros et des héroïnes semble être influencé par leurs nationalités et leurs origines. Les deux Irlandaises, Branna et Darcy se ressemblent davantage physiquement. L'Irlandaise expatriée, Adelia, est celle qui revêt le plus d'attributs irlandais et par ce fait, elle se démarque le plus des personnages américains. Quant à Shannon, elle possède des attributs la reliant à sa culture américaine, mais aussi d'autres caractéristiques la rattachant à sa nature irlandaise. De plus, puisque toutes les héroïnes ont une nationalité irlandaise ou irlando-américaine, elles sont toutes investies, à différents degrés, de la figure de la sorcière. Pour les héros, les deux protagonistes à la

nationalité américaine possèdent plusieurs points communs liés à leur pays d'appartenance et leur altérité face aux héroïnes irlandaises est marquée par des caractéristiques physiques telles que leur grande stature et leur peau bronzée. Les deux héros de nationalité irlandaise se recoupent aussi et présentent tous les deux des caractéristiques reliées au mysticisme et à la magie. En somme, le roman sentimental à thème irlandais cristallise les stéréotypes communs liés à l'identité culturelle, mais ces variantes permettent-elles de redynamiser les rapports entre les amoureux ?

## **Construction des personnages et rapports de forces**

### **Darcy et Trevor**

Dans le roman *Le cœur de la mer* (Roberts, 2000), la première description de l'héroïne est livrée par le héros, sur qui Darcy laisse une forte impression lorsqu'il l'aperçoit à travers la fenêtre : « En voilà une qui n'a pas froid aux yeux, se dit Trevor, un peu troublé par cette apparition » (Roberts, 2000, p. 727). Cette description annonce bien l'intrigue principale du roman : la lutte de pouvoir entre les tempéraments forts des deux protagonistes qui s'établit dès leur première rencontre. Comme dans la plupart des romans sentimentaux, la relation des héros avance et recule au rythme de cette lutte. Dès le début de l'histoire, Darcy annonce au héros que s'il était riche, elle l'épouserait sur-le-champ : « pour que vous puissiez m'entretenir et me gâter jusqu'à la fin de mes jours » (Roberts, 2000, p. 750), ne sachant toutefois pas à ce moment qu'il est effectivement très bien nanti. Les deux héros provenant de milieux différents, et de pays différents, n'ont pas les mêmes moyens financiers. Cette remarque pose donc un frein à la relation, car le héros ne veut pas que Darcy soit en couple avec lui seulement pour son argent. La fortune de Trevor se trouve

tout de même au cœur de leur relation, Darcy ayant toujours rêvé de voyager à travers le monde et de quitter son village natal, les possibilités que lui offrent le héros sont directement liées à la valeur de son portefeuille. Tout comme le souligne Béatrice Damian-Gaillard : « l'asymétrie des ressources entre l'homme et la femme [apparaît] comme une condition naturelle au choc amoureux, un élément clé au principe même du désir » (Damian-Gaillard, 2011, p. 323). L'Américain Trevor Magee peut offrir à Darcy tout ce dont elle rêve, puisqu'il occupe un poste de direction dans la compagnie immobilière de ses parents et possède une compagnie de production de musique. Il détient plusieurs résidences, un avion privé et moult autres possessions qu'il partagera avec sa future femme. Darcy, quant à elle, est serveuse dans le pub familial au début du roman. Il faut noter qu'elle possède aussi des parts de l'établissement, conjointement avec ses deux frères. Elle assure le service et s'occupe d'engager le personnel qui aidera au pub. Ainsi, même si sa fonction principale est de servir les autres, elle est sa propre patronne. Son travail et ses parts du pub ne lui rapportent toutefois pas assez d'argent pour mener la vie qu'elle aimerait : ce manque est mentionné dès le début du roman, alors qu'elle revient d'un voyage à Paris pour lequel elle avait dû économiser durant des mois.

Darcy n'a toutefois pas le profil de la parfaite femme au foyer qu'un riche héritier pourrait vouloir épouser. Elle n'apprécie pas particulièrement s'occuper des autres et affirme ne pas savoir cuisiner : « je ne possède pas ce talent. Je n'ai d'ailleurs guère envie de l'acquérir » (Roberts, 2000, p. 767). Elle aime attirer les hommes, aime l'attention que le héros lui porte, elle lui confie qu'elle a « besoin du regard des autres, c'est comme de la nourriture, pour [elle] » (Roberts, 2000, p. 971). Ce fait n'est pas typique de l'héroïne de roman

sentimental, qui se veut généralement plus discrète. Cependant, plus la relation évolue, plus Darcy s'attache au héros et laisse tomber la façade qu'elle entretenait. Elle avoue désirer trouver l'amour et témoigne des marques d'affection à Trevor : « Maintenant, tu as besoin de café et d'un gros petit déjeuner pour te remettre d'aplomb. Alors, je vais jouer à la maman attentionnée et tout préparer » (Roberts, 2000, p. 1041). Ce rôle maternel qu'elle témoigne maintenant au héros n'est pas dans la nature de Darcy, mais son intérêt pour celui-ci lui permet cette transition. Elle ne laisse toutefois pas le héros devenir trop confortable dans cette relation et elle lui rappelle sa nature farouche lorsqu'il semble l'oublier : « [mais] souviens-toi que je ne suis pas ton chien et que je ne fais pas le beau quand tu claques des doigts » (Roberts, 2000, p. 954).

L'intérêt du héros envers Darcy semble reposer sur la nature sauvage de la jolie Irlandaise. La beauté et l'exotisme du personnage lui permettent de se démarquer, même si elle n'appartient pas à la même classe sociale que lui. En plus de son caractère, Darcy possède une belle voix et une bonne oreille musicale, ce qui nous ramène à son origine irlandaise, la musique étant très importante chez l'Irlandais type. Lorsque Trevor l'entend chanter, il tombe immédiatement sous le charme. Il présentera ensuite Darcy à ses amis américains et il la décrira comme possédant de l'ambition, de l'énergie, un fort tempérament, de la finesse et du charme et précisera qu'elle « n'a rien de la petite Irlandaise timide » (Roberts, 2000, p. 1014). Nous avons l'impression qu'il leur présente une rareté exotique qu'il a découverte, alors que lui est décrit comme étant un américain stoïque, qui n'est pas ouvert au « romantisme irlandais » (Roberts, 2000, p. 964). De plus, la confiance de Darcy et son côté rebelle offrent un défi à relever, pour le héros. Les descriptions du héros le présentent

comme étant un « homme [qui] respirait la confiance en soi. Ou l'arrogance » (Roberts, 2000, p. 726), le caractère de Darcy s'oppose ainsi à celui tout aussi dominant de Trevor.

Le récit cherche à dissiper l'impression initiale de Trevor sur Darcy, en montrant que l'héroïne n'est pas seulement une femme matérialiste. Le héros précisera après avoir appris à la connaître, décrétant que « la Darcy qu'il venait de voir n'était ni capricieuse ni intéressée. Elle avait versé des larmes de joie sur la réussite de Jude et la fierté de son frère. L'amour qu'elle éprouvait pour sa famille et ses amis la rendait vulnérable et généreuse, deux qualités qu'il appréciait » (Roberts, 2000, p. 1007). Nous pouvons ainsi constater que malgré son caractère ambitieux, Darcy reste près des valeurs traditionnelles irlandaises en ce qui concerne l'importance des relations familiales. Ce qui semble intéresser le héros chez Darcy, est ainsi lié à la fougue irlandaise qu'elle démontre et aux valeurs familiales (autre stéréotype irlandais) qu'elle possède. Pour Darcy, outre l'attrait économique de cette relation, le héros est attirant par son « sens de la famille et l'amour qu'il portait à ses parents [...] Cette loyauté et cette vulnérabilité, qui le rendaient plus humain » (Roberts, 2000, p. 932). La stabilité qu'incarne Trevor et les valeurs partagées arrivent à convaincre le lectorat que les héros sont finalement faits pour être ensemble. Les deux personnages aux tempéraments forts auront au départ eu de la difficulté à s'accorder, mais Darcy délaissera en partie sa force de caractère afin de permettre à sa relation de s'épanouir. Elle n'aura toutefois pas à abandonner ses ambitions, mais c'est par le biais de Trevor qu'elle obtiendra ce qu'elle désire, notamment la carrière de chanteuse dont elle a toujours rêvé. Trevor se retrouve ainsi en position de force, en tant qu'Américain et sauveur, qui aide la jeune

irlandaise moins fortunée que lui. Cette dynamique sera à la base du rapport de pouvoir entre les deux.

La rencontre avec le héros occasionnera ainsi une remise en question chez Darcy. Suite à celle-ci, elle retrouvera une certaine vulnérabilité qui la fera ressembler davantage au personnage type de roman sentimental, duquel elle était très éloignée au début du roman. Darcy reste toutefois un personnage singulier dont les caractéristiques physiques et psychologiques sont spécifiques. Son ambition d'obtenir davantage de richesses et de voyager à travers le monde ne sera pas anéantie à la fin du roman, son fort caractère, quoiqu'un peu plus modéré, restera semblable. L'héroïne que l'on retrouve au terme du récit est une version un peu plus édulcorée de la charmeuse qui avait été présentée au début du roman. Au cours du roman, le couple formé par Trevor et Darcy, n'ayant pas encore reconnu leur amour partagé, se concentre sur la carrière de chanteuse de Darcy, les projets de Trevor et leurs voyages. Ce n'est qu'à la conjonction finale, où ils s'avouent être réellement amoureux, que Trevor lui demande de l'épouser : « Ceci est un serment, dit-il. Épouse-moi, Darcy. Fais ta vie avec moi. Bâtissons un foyer et élevons des enfants ensemble » (Roberts, 2000, p. 1052), promesse qui permet de se demander si la vie de Darcy sera finalement si différente de celle des autres héroïnes ou des autres femmes au foyer dans sa famille ? Le rapport de pouvoir de l'Américain sur l'Irlandaise est dominant tout au long du roman, malgré la fougue dont elle fait preuve. Les avoirs et la nationalité de Trevor semblent lui conférer ce pouvoir et il n'est pas certain qu'une fois épousée, Darcy conservera l'ambition qui la caractérisait au départ.

## **Shannon et Murphy**

Shannon Bodine est la seconde héroïne qui a un caractère très indépendant durant la majeure partie du roman. Elle est aussi la seule héroïne du corpus à être née aux États-Unis, sa mère est une Américaine issue de parents irlandais et son père (adoptif) était américain. Elle est décrite comme étant une femme brave possédant une « détermination farouche [de] l'ambition et [de] la confiance en elle » (Roberts, 1995, p. 102). Elle apprendra au début du roman que son père biologique était irlandais et partira pour l'Irlande afin d'en connaître davantage sur ses origines et sur sa famille qui habite là-bas. Centrée sur l'avancement de sa carrière et féroce indépendante, Shannon n'a pas beaucoup d'attaches aux États-Unis depuis la mort de ses parents et affirme ne pas vouloir nouer de liens avec ses demi-sœurs en Irlande non plus : « [elle] ne voulait pas d'elles. N'avait pas besoin d'elles. [...] Elle avait sa vie à elle, dont il fallait qu'elle recolle au plus vite les morceaux » (Roberts, 1995, p. 744). La situation changera toutefois après quelque temps passé auprès de ses demi-sœurs, le voyage en Irlande permettra à Shannon de ralentir son rythme de vie effréné et de redécouvrir ses talents et son amour pour la peinture.

Lors de la première rencontre entre les protagonistes, Murphy ne fait pas bonne impression auprès de Shannon, qui le perçoit comme étant un « paysan » (Roberts, 1995, p. 1231) pas très vif d'esprit. À son arrivée en Irlande, Shannon se considère comme étant une Américaine ayant des racines irlandaises, mais ne désirant pas s'attacher au mode de vie rural et aux gens qu'elle y rencontre. L'obstacle premier à la relation entre les deux héros est le détachement que Shannon tente de conserver tout au long du roman, puisqu'elle doit retourner à sa vie aux États-Unis après le voyage. De son côté, Murphy lui avoue ses

sentiments tôt dans le roman, « the hero is thus the protagonist portrayed as most in touch with his emotions » (An Goris, 2011, p.354), ce qui, précise Goris, place le personnage de Murphy dans une position de vulnérabilité qui n'est pas traditionnellement celle du héros, mais plutôt de l'héroïne. L'héroïne se laissera toutefois conquérir par le charme de la campagne irlandaise et par les valeurs typiquement irlandaises du héros. Elle découvrira effectivement que Murphy est un homme travailleur, romantique, loyal, qui accorde beaucoup d'importance aux valeurs familiales. De plus, lorsqu'il n'est pas pris au dépourvu par la beauté de Shannon, il est « sûr de lui, plein d'assurance, un homme [...] qui avait de dangereuses idées derrière la tête » (Roberts, 1995, p. 1527), ce qui arrive à la déstabiliser. Elle se rend compte au fil du récit qu'elle a mal jugé le personnage et qu'il est cultivé et entretient une sensibilité artistique tout comme elle. Il possède une grande collection d'ouvrages littéraires et il joue de plusieurs instruments de musique. Murphy ne fait qu'un avec sa terre et il ne serait pas heureux ailleurs, ce qui renvoie à sa nature irlandaise et au cliché de sa ruralité. Le héros de *Shannon apprivoisée* représente plusieurs facettes de l'irlandicité et sert en fait de pivot afin de ramener l'héroïne à ses racines irlandaises et auprès de sa famille. Il offre un contraste fort entre la femme carriériste qu'était Shannon au début du roman, et l'artiste optant pour un style de vie rural et traditionnel qu'elle deviendra à la fin du récit. Murphy permet le « retour à la terre » de Shannon. Le roman semble impliquer que le sang irlandais qui coule dans les veines de Shannon est assez fort pour la rappeler à sa patrie et Murphy l'amènera à comprendre qu'elle ne peut pas être heureuse autrement. Il est clair que le scénario reprend un vieux poncif du roman Harlequin : s'il est permis à la femme d'avoir un métier, on ne lui autorise pas de



« carrière », étant entendu qu'une femme carriériste, ayant perdu la faculté d'aimer, est une aberration.

La différence entre les modes de vie des deux protagonistes est ainsi un obstacle à leur amour au début du roman. Contrairement à la majorité des dynamiques que l'on retrouve dans le roman sentimental, Shannon est plus fortunée que Murphy. En tant que seule héroïne ayant la citoyenneté américaine, Shannon est celle qui possède le plus d'actifs : « Elle avait découvert qu'elle était riche. La mort de sa mère lui avait rapporté près d'un demi-million de dollars [...] [cette] somme ajoutée à son précédent héritage, elle n'aurait plus jamais besoin de se soucier de choses aussi triviales que l'argent » (Roberts, 1995, p. 749). Murphy possède plusieurs terres qu'il rentabilise plutôt bien, mais le récit semble suggérer une fortune inférieure à celle de Shannon. Il semble que son américanité altère la balance des pouvoirs. Au premier degré, Shannon apparaît placée en situation de pouvoir par rapport à Murphy, étant plus riche que lui : mais tout le récit tend à lui enseigner que ses valeurs « américaines » étaient superficielles, et qu'il lui faut y renoncer. Déplacée en Irlande, la situation financière supérieure de Shannon ne représente plus un avantage.

Et cela est d'autant plus frappant si l'on ajoute à la situation pécuniaire finalement sans valeur, le métier pratiqué par Shannon. En effet, dans *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Julia Bettinotti établit que le roman sentimental présente généralement une héroïne occupant un emploi de « col rose : secrétaires (27%), gouvernantes (17%), illustratrices de livre d'enfants, portraitistes, sinon artistes du moins reliées au milieu

artistique (16%) » (Bettinotti, 1990, p. 38). Nous savons que les emplois dits « cols roses » sont souvent perçus comme étant moins importants ou prestigieux. Le fait que Shannon soit illustratrice dans une agence, puis peintre à la suite de son déménagement, la ramène sur le même plan que les héroïnes Harlequin. Le carriérisme de mauvais aloi de l'héroïne semble encore implicitement dénoncé dans la phrase suivante : « Depuis le début de sa vie active, elle avait travaillé en vue de décrocher ce poste. [...] Le bureau en angle était maintenant le sien, et son agenda était rempli de multiples réunions et présentations » (Roberts, 1995, p. 762). Sa carrière d'artiste en Irlande ne sera certes pas aussi prestigieuse que son ancien poste à New York, mais elle sera pourtant légitimée par le fait que son beau-frère, un agent d'artistes, lui fait signer un contrat avec lui et l'amène à exposer dans des galeries d'art. Tout se passe comme si ce changement de profession n'était, en somme, qu'un artifice servant à dénoncer l'intérêt initial porté par Shannon à l'égard de l'argent et de la carrière. Qu'elle cherche à obtenir de la reconnaissance, notamment à travers des expositions, demeure une espérance acceptable : qu'elle cherche en revanche à gravir les échelons d'une grande entreprise est réprimé. Cette ambition ne cadre pas avec les valeurs traditionnelles, familiales de l'Irlande fantasmée, ni avec le cadre rigide du roman sentimental. D'entrée de jeu, le héros n'avait-il pas dit à Shannon qu'il n'avait aucune intention de se laisser « entretenir par [sa] femme » (Roberts, 1995, p. 6179)? Une fois « apprivoisée », comme le veut le titre, Shannon entretiendra des ambitions plus modestes.

Si l'on comprend assez facilement l'attrait du héros pour la belle et confiante Américaine, il faut saisir la situation de Shannon dans le roman pour interpréter l'attrait que le héros et l'Irlande exerceront sur elle. Effectivement, le parcours de Shannon est axé sur la figure du

voyage purgatoire, bien connu du roman sentimental, ce voyage entraînant la rencontre avec le héros et la transformation de l'héroïne : « Il arrive parfois qu'à la suite d'une expérience malheureuse, elle s'expatrie pour changer de vie » (Bettinotti, 1990, p. 79). L'héroïne de *Shannon apprivoisée* a perdu ses parents dans l'année précédant le début du roman. Elle part en Irlande dans l'espoir d'en apprendre plus sur ses origines, ce qui, pense-t-elle, l'apaisera. Lorsqu'on lui demande les raisons de son départ, elle répond : « [car] j'ignore qui je suis » (Roberts, 1995, p. 1688). Bettinotti ajoute que « [dès] que l'héroïne quitte ses lieux familiers pour s'aventurer au “dehors”, elle tombe invariablement dans les filets du héros. Sitôt son pays quitté pour un pays étranger [...], la femme devient vulnérable » (Bettinotti, 1990, p. 68). Du début du roman jusqu'à la conjonction finale, l'héroïne empêche volontairement la relation amoureuse de progresser. Alors que Murphy voit en elle, au premier regard, son âme sœur, Shannon repousse constamment ses avances. Murphy prétendra même reconnaître Shannon à partir de rêves qu'il fait depuis qu'il est enfant. Tout de même sensible aux attraits du bel Irlandais, Shannon accepte d'entamer une relation sans attaches avec lui, en lui remémorant à de nombreuses reprises la nature de ce rapport : « Je ne veux pas qu'on me fasse la cour – ni toi ni personne » (Roberts, 1995, p. 2604). Certaines marques d'affection finiront toutefois par se développer au fil de l'histoire, Shannon rencontrera la grande famille de Murphy et apprendra à apprécier la vie à la campagne. Résidant chez sa sœur, Shannon ne s'occupe ni des tâches ménagères ni des repas, elle est déchargée de ces responsabilités. Même si Murphy semble généralement plus attentionné qu'elle, à certains moments, Shannon lui préparera à manger ou lui servira son petit déjeuner. Alors que l'héroïne n'assume normalement pas les fonctions domestiques, pour le héros, elle fera exception. Ainsi, lors de la conjonction finale,

Shannon accepte de rester auprès de Murphy en Irlande, et le roman se conclut par la phrase suivante : « Rentrons à la maison, Murphy, murmura Shannon. Je vais te préparer le petit déjeuner » (Roberts, 1995, p. 6258), élément témoin de la conversion qui s'est effectuée chez Shannon. Tournant résolument le dos à la carriériste indépendante qu'elle était, elle a embrassé le traditionalisme irlandais qui était enfoui en elle depuis toujours, et elle est devenue la femme, artiste peintre, d'un fermier irlandais. Les comportements liés à sa « vie d'avant » ne sont mentionnés que pour démontrer qu'elle faisait fausse route : « [je] quitte New York. Là-bas, on ne sent pas l'odeur de l'herbe et on ne voit pas les chevaux s'ébattre dans la nature. On ne voit pas la lumière frôler les prés d'une façon qui vous serre la gorge. J'échange le bruit des klaxons contre le chant des hirondelles et des alouettes » (Roberts, 1995, p. 6204). Le voyage en Irlande et la rencontre avec le héros seront finalement ce qui redonnera un sens à la vie de l'héroïne orpheline. De plus, comme le précise Christina Valeo, le volet surnaturel qui annonce que Shannon et Murphy sont la réincarnation d'un couple ayant vécu sur la terre familiale il y a des décennies suggère que la place de Shannon a toujours été en Irlande et « [it] also contribute to the overall unity of the group, because accepting that layer of meaning leads Shannon to stay in Ireland near her half-sisters; also, in marrying her, Murphy will be brother-in-law to Maggie and Brianna as he has already been like a brother in feeling » (Valeo, 2012, empl. 4623). La relation entre les protagonistes ne pouvait fonctionner qu'à cette condition, car même si le héros dit accepter de déménager aux États-Unis pour elle, il ne s'agit que d'une concession narrative : ils ne traverseront pas l'Atlantique en sens inverse.

## **Branna et Finbar**

Branna O'Dwyer est une magicienne et guérisseuse puissante, autour de qui tous les membres de la famille gravitent. Même si son frère et sa cousine possèdent tous deux des pouvoirs, Branna est généralement celle qui tranche lorsque des décisions importantes doivent être prises. Elle a un caractère rassembleur et organise souvent des réunions familiales à son domicile. La priorité du personnage est de s'occuper des autres : « Branna O'Dwyer a toujours fait passer le bien-être et la sécurité de ses proches avant ses propres désirs » (Roberts, 2015, p. 2). Le roman place la protagoniste dans une situation où elle doit combattre un sorcier puissant qui terrorise sa famille depuis des générations et dont l'existence même empêche son union avec le héros : « [j'ai fait] le serment d'essayer, avant toute chose, d'achever ce que Sorcha avait commencé. [...] Il n'y a pas la place pour mes désirs et mes rêves » (Roberts, 2015, p. 1948). Malgré l'apport des autres personnages, cette lourde tâche semble reposer particulièrement sur les épaules de Branna et elle travaille sans relâche afin de la mener à terme, tout comme le suggère cette affirmation du héros : « [elle] était la magicienne la plus rusée qui fût – et sa déontologie était trop souvent la plus stricte qu'il connaissait » (Roberts, 2015, p. 919). Même si Branna est sauvée à quelques reprises par le héros, elle protège les personnages secondaires et n'hésite jamais à se mettre en danger pour atteindre son but. Sa réponse lorsque Finbar lui demande de ne pas se mêler à une bataille évoque bien son caractère courageux et son indépendance : « [tu] pense vraiment que j'ai besoin qu'on me protège, Fin? » (Roberts, 2015, p. 3302). Nous pouvons toutefois constater que ses pouvoirs sont moins efficaces que ceux du héros, quand il s'agit d'attaquer l'opposant. La fonction première de sa magie semble plutôt tournée vers la guérison de ses amis et du héros : « tu as réussi, et je ne suis pas mort, dit-

il en se rapprochant d'elle pour l'embrasser sur l'épaule. Tu as pleuré pour moi » (Roberts, 2015, p. 4655).

L'héroïne de *Au crépuscule des amants* semble être une femme au fort caractère et aux pouvoirs puissants, elle aime la solitude et se considère assez indépendante, trait qu'elle partage avec le héros. Pourtant, ses pouvoirs et buts dans la vie sont centralisés vers ses proches, qu'elle protège, soigne et nourrit. Ceci nous ramène à la théorie du « care » abordée par Ilana Löwy dans *L'emprise du genre* (2006), notion qui confirme l'assignation de la femme à une fonction « maternisante », même dans un cercle élargi. Voilà qui explique que le héros possède des pouvoirs plus puissants et agisse, *a contrario*, souvent seul, ce que lui reproche l'héroïne : « tu étais prêt à quitter ton cercle pour traquer Cabhan seul en dépit de tous les dangers » (Roberts, 2015, p. 1130). Toutefois, malgré le fait que Fin prend souvent la charge de défendre le groupe par lui-même, il partage plusieurs traits de caractère avec Branna, il est loyal, possède un « faible pour les animaux, pour tout et tous ceux qui avaient besoin d'attention » (Roberts, 2015, p. 858). Il est très travailleur et il a « bâti sa fortune, solide et rassurante, en travaillant, à grand renfort de patience, de volonté et de savoir. Il s'était construit une belle maison, et avait veillé à ce que ses parents ne manquent de rien » (Roberts, 2015, p. 904). Ainsi, les deux protagonistes partagent la notion de devoir familial et agissent en tant que justiciers dans le roman. Alors que Branna est surtout occupée à consolider les liens entre ses proches et à nourrir et héberger tous les membres du groupe, Fin crée des emplois dans lesquels ils pourront s'accomplir et il les défend contre les dangers environnants, ce que met en lumière sa belle-sœur lorsqu'elle évoque sa grande loyauté dans leur combat contre le sorcier Cabhan : « Ce serait plus facile

de te retirer du jeu [mais] tu ne le fais pas. Tu ne le feras jamais. [...] c'est en partie pour ton cercle, tes amis. Et puis, toutes les raisons restantes, c'est pour Branna » (Roberts, 2015, p. 1716). Les deux personnages se campent dans leurs rôles traditionnels respectifs et soutiennent, chacun à leur façon, leurs proches. En reproduisant une dynamique homme/femme traditionnelle, ce roman ne permet généralement pas une grande émancipation ou indépendance de l'héroïne, même si Branna incarne le plus la figure de la sorcière parmi les quatre héroïnes. Ainsi, lorsqu'une réunion de famille est organisée, il est toujours sous-entendu que Branna cuisinera pour tout le monde : « [elle] posa la théière sur la table, ainsi que le sucre, le lait et les biscuits que son frère allait réclamer » (Roberts, 2015, p. 4788). Branna ne voit pas ses actions comme des corvées, elle le fait parce que « cuisiner [lui remonte] le moral » (Roberts, 2015, p. 3217). Toutefois, le fait de créer un personnage aussi ancré dans un rôle féminin et « performant son genre » (Butler, 1990) avec autant de grâce est révélateur pour notre analyse. Branna est décrite comme la parfaite femme du foyer. Dans ses interactions avec Finbar, elle prend constamment soin de lui : « [j'ai] pris le temps de préparer ton petit déjeuner avec tes misérables réserves, dit-elle en s'écartant. Bois ton café. Je vais servir avant que ça refroidisse. Comment fais-tu le matin quand tu es seul ? » (Roberts, 2015, p. 2851). Même si elle fait semblant de ne pas s'intéresser au héros, elle prend tout de même la peine de lui cuisiner son dessert favori lorsqu'il vient la visiter... Elle témoigne aussi de goût dans la décoration intérieure et propose d'aider le héros dans ses rénovations. Étant la plus vieille de la famille, Branna semble avoir un caractère protecteur et maternel envers tous les autres personnages. Elle reproduit parfois ce trait de caractère dans ses interactions avec le héros : « [ta] confiture était vieille comme Matusalem, et faisait à peu près autant envie. Tu vas devoir te

contenter de beurrer tes toasts. J'ai commencé une liste de courses pour toi » (Roberts, 2015, p. 2843). Le héros, quant à lui, se soustrait à la plupart des tâches domestiques : « Il soupesa l'idée de faire la cuisine, mais se ravisa puisqu'il détestait cuisiner » (Roberts, 2015, p. 946). Lorsqu'il organise une fête chez lui, il commande la nourriture d'un traiteur et son amie s'occupe de la décoration et de la disposition de la nourriture dans la maison. Les deux personnages semblent créés en parfaite binarité homme/femme, ce qui suggère que, par leur complémentarité, ils sont faits pour vivre ensemble. Le seul moment où Finbar rejoint Branna du point de vue des tâches domestiques est lorsqu'il range sa maison, sa belle-sœur en fait d'ailleurs mention lorsqu'elle lui rend visite : « chez toi, c'est déjà impeccable. Tu as des manières aussi effrayantes que celles de Branna dans ce domaine » (Roberts, 2015, p. 2481). En somme, si Branna prend soin de lui en le maternant, Finbar occupe davantage la sphère du protecteur/pourvoyeur. Il la protège contre les dangers et il s'est construit une vie confortable et aisée ainsi qu'une maison afin de pouvoir y accueillir Branna le jour où elle acceptera de devenir sa femme : « je l'ai construite en pensant à toi » (Roberts, 2015, p. 2621) lui répond-il lorsqu'elle le complimente sur la demeure. Ces attraits ne manqueront pas de plaire à l'héroïne : « Comment aurais-je pu imaginer que le garçon que j'ai rencontré bâtirait un jour cette grande maison élégante et luxueuse ? Que le jeune globe-trotteur deviendrait un homme d'affaires accompli ? » (Roberts, 2015, p. 3728).

Cette dynamique se retrouve aussi lorsque l'on compare les salaires des personnages. Branna possède une boutique de produits artisanaux, de chandelles faites à la main, de crèmes pour le corps et d'onguents, qu'elle confectionne. Le texte mentionne qu'elle gère



bien sa boutique et peut se permettre d'engager une vendeuse à temps plein, mais le travail de Branna reste tout de même très artisanal et ses produits sont confectionnés et vendus à petite échelle, sans grande capacité ou intention d'expansion. Cela l'oppose au héros, qui possède plusieurs entreprises et des valeurs immobilières. Effectivement, la fibre entrepreneuriale du héros est mentionnée à plusieurs reprises dans le roman : « Ce qu'il avait bâti ici l'emplissait de fierté, tout comme les écuries de location qu'il avait construites avec Boyle. Il était fier, également, de son école de fauconnerie voisine, que Connor dirigeait d'une main de maître » (Roberts, 2015, p. 924). On sait que les parents de Branna sont déménagés aux États-Unis depuis quelques années et qu'elle a racheté leur maison par la suite. Au début de la saga, Branna héberge son frère et sa cousine chez elle. Ne semblant pas vivre dans l'abondance, elle possède tout de même assez de moyens financiers pour ouvrir une boutique à son compte, acheter son domicile et accommoder ses proches lorsqu'ils la visitent. Pourtant, lorsqu'elle se rend dans la grande maison luxueuse du héros, elle est ébahie devant certains appareils qu'elle n'a pas les moyens de s'acheter : « [il] se dirigea vers la cafetière – un modèle qu'elle rêvait de s'offrir, qui faisait toutes les sortes de cafés, de thés et de chocolats chauds » (Roberts, 2015, p. 1069). Le roman présente Branna comme étant une femme accomplie, mais dont les moyens sont modestes. Son véritable but dans la vie est de prendre soin de sa famille et de la protéger afin de pouvoir mener une existence paisible auprès d'elle. Sa vocation est de rompre la malédiction afin d'assurer un avenir à sa descendance. La relation avec le héros, en plus de lui fournir les moyens de vaincre Cabban, lui permettra de vivre dans un univers d'opulence. Ce qui ne signifie certes pas, pour elle, l'émancipation : elle continuera de faire pour lui ce qu'elle a toujours fait pour les autres membres de sa famille.

En conclusion, les personnages de Branna et de Finbar se recoupent sur plusieurs points, ils sont tous les deux de puissants sorciers, accordant beaucoup d'importance à la protection des plus faibles et aux intérêts des membres de leurs proches. L'exotisme ne fait pas partie de leurs attraits mutuels, puisqu'ils sont tous les deux Irlandais. De plus, la balance des pouvoirs ne sera pas altérée par la nationalité des personnages, ce qui nous donne un rapport de force très semblable à celui décrit dans les analyses du roman sentimental type. L'écart entre les deux personnages se crée principalement dans la division des tâches. Lors des batailles, Finn s'élance au front et fournit les attaques offensives alors que Branna se prépare plusieurs semaines à l'avance à créer des potions et à utiliser son pouvoir pour guérir les blessures de ses amis. À la maison, Branna s'occupe de tous, prépare la nourriture, s'assure que personne ne manque de rien. Finbar s'épanouit dans le volet financier et entrepreneur, il permet à toute la famille de Branna de vivre dans une situation économique confortable grâce aux entreprises qu'il a mises en place. Les deux personnages sont créés de cette façon afin de donner l'impression au lectorat qu'ils sont destinés à vivre ensemble lorsque la contrainte de la lignée de Finbar sera levée, amplifiant l'idée qu'ils sont des amants maudits devant à tout prix être réunis. Leurs ressources semblent équivalentes, mais non égales : on reconnaît sans peine dans les places qu'ils occupent une répartition patriarcale des rôles, confinant la femme à la sphère domestique et à l'homme pourvoyeur à la sphère publique.

## Adelia et Travis

La situation d'Adelia est sensiblement différente de celle des autres héroïnes, car elle immigre aux États-Unis au début du roman *Un cœur irlandais* et, du haut de ses 23 ans, doit s'adapter aux contraintes de la vie sur un ranch américain. Les caractéristiques définissant l'héroïne sont toujours présentées dans une opposition entre l'identité irlandaise et l'identité américaine, elle se démarque des personnages qui l'entourent. L'héroïne est décrite comme étant un « véritable concentré de dynamite » (Roberts, 1981, p. 323), elle est consciente que « chaque fois qu'elle [s'énervé, c'est] plus fort qu'elle. Elle [explose] d'abord et [réfléchi] ensuite » (Roberts, 1981, p. 354). Malgré ce caractère ardent, Adelia finit par se soumettre aux volontés du héros tout au long du roman, même s'il lui demande de faire quelque chose dont elle n'a pas envie, elle s'insurgera en premier, mais capitulera lorsqu'il insistera. Effectivement, Travis est présenté comme étant un homme puissant qui n'a pas l'habitude de se faire dire « non ». Lors des premières rencontres entre les protagonistes, Adelia le décrira comme étant « trop grand, trop fort, trop sûr de lui et trop dominateur à son goût » (Roberts, 1981, p. 795), ce qui ne l'empêchera pas de tomber rapidement amoureuse de lui. Elle se l'avouera à elle-même, mais jamais aux autres personnages ou au héros lui-même, ce qui, selon Julia Bettinotti, crée une complicité entre la lectrice et l'héroïne (Bettinotti, 1990, p. 48).

Cet amour inavoué peut aussi servir à camoufler ou à tenter d'atténuer la dureté du héros. Lorsqu'Adelia tente de résister à Travis, il lui répond : « [je] ne tolérerai plus, désormais, que tu contestes mes ordres, Adelia. Je ne veux plus de cette opposition systématique. Pas en privé et encore moins en public » (Roberts, 1981, p. 1676). Malgré la rudesse que le

héros démontre constamment, Adelia choisit de voir un côté doux et attentionné dans la personnalité de Travis. Pourtant, le personnage de Travis est présenté comme très contrôlant et il se comporte comme « le grand seigneur du coin en donnant des ordres à gauche et à droite » (Roberts, 1981, p. 1766). Cette relation très inégalitaire entre le héros et l'héroïne se retrouve aussi dans les démonstrations d'affection. Durant la majeure partie du roman, lorsque les protagonistes s'embrassent, l'initiative provient de Travis qui surprend ou force Adelia à l'étreindre : « elle se débattit pour tenter de lui échapper. Mais Travis la retint sans effort. – Oh non, inutile de gigoter comme ça. Tu sais bien que je ne peux pas te résister dès que tu te mets à cracher le feu comme un dragon. » (Roberts, 1981, p. 1354). Cette dynamique est courante dans le roman Harlequin, nous rappelle Béatrice Damian-Gaillard, car le « baiser [doit rester] à l'initiative du héros, dont les modes d'action marquent la puissance, la volonté de domination ou de possession, et l'ardeur » (Damian-Gaillard, 2011, p. 331), comportement régissant la relation idéale au sein du roman sentimental. Rappelons que *Un cœur irlandais* est l'œuvre la plus datée du corpus et que le « baisé punitif », comme le nomme An Goris (2011, p.245), est très courant dans les romans sentimentaux de l'époque. Adelia ne lui dira jamais si elle apprécie ses initiatives ou pas, elle ne se l'avouera qu'intérieurement. Nous pouvons donc dire que des quatre héroïnes, Adelia est celle qui semble posséder le moins de volonté propre et qui reste la plus soumise, malgré son tempérament fougueux. Trait qui est probablement attribuable au fait que le roman soit paru en 1981.. De plus, à la lumière des lectures de Béatrice Damian-Gaillard, le caractère d'Adelia est semblable à celui des héroïnes Harlequin des collections actuelles se voulant plus traditionnelles : *Azur*, *Blanche* et *Passion*, tout en étant teinté d'une saveur irlandaise. Les héros plus traditionnels ne consommeront notamment leur

amour qu'après le mariage, dans une scène très chaste où, comme le mentionne An Goris, le roman « strongly [ties] the heroine's experience of sexuality to true love and marriage » (2011, p.246).

Les objectifs d'Adelia sont simples et davantage liés à sa situation d'immigrante irlandaise : elle aspire à trouver un travail et une vie plus calme aux États-Unis auprès de son oncle. Elle espère pouvoir s'occuper de celui-ci et lui redonner l'aide qu'il lui a fournie à son arrivée sur le continent. Elle ne désire pas gagner beaucoup d'argent et trouve que les gens qui l'entourent, dont le héros, vivent dans des conditions de luxe démesurées dont elle ne saurait pas profiter. Le seul endroit où elle se démarque de l'héroïne type serait dans son amour du travail à l'extérieur et des tâches normalement réservées aux hommes. Tout comme l'héroïne type, elle ne veut pas vivre une existence oisive, mais ce qui la différencie est son choix de métier, le fait qu'elle aime travailler comme palefrenière, en dehors de la sphère normalement réservée aux femmes. Étant l'héroïne dont les caractéristiques irlandaises sont les plus exacerbées, il n'est peut-être pas étonnant que l'auteure lui ait attribué un travail lié à la terre : la rapportant ainsi à la campagne irlandaise. Cependant, ce n'est pas parce qu'Adelia occupe un poste typiquement masculin qu'elle a un plus grand pouvoir vis-à-vis du héros. Puisque Travis est son employeur, il en profite pour lui faire encore plus de demandes, qu'elle n'aura pas le droit de refuser. Il la force notamment à l'accompagner dans des voyages d'affaires pour s'occuper des chevaux lors de courses, un prétexte pour la garder constamment sous surveillance : « [tu] crois vraiment que c'était pour Majesty que je t'ai emmenée dans le Kentucky, puis à New York ? J'avais surtout une

peur bleue que quelqu'un vienne te rafler sous mon nez pendant une de mes absences » (Roberts, 1981, p. 3468).

L'écart de salaire substantiel entre les deux héros est la majeure contrainte à une relation plus égalitaire dans leur couple. Adelia est la protagoniste possédant le moins de moyens financiers. Orpheline depuis l'âge de 10 ans, elle quitte l'Irlande à 23 ans, car sa ferme est déficitaire et elle n'a plus d'autre choix que de la vendre. Elle arrive aux États-Unis sans économies, ayant tout donné afin de respecter son devoir envers la ferme familiale. Tout au long de l'histoire, la narration insiste sur le fait qu'Adelia n'a pas beaucoup de biens personnels : « Travis ouvrit les deux portes et découvrit le maigre contenu des placards. Il tourna vers elle un regard choqué. – C'est tout ce que tu as, comme vêtements ? » (Roberts, 1981, p. 2653). Cette différence de classe sociale paraîtra davantage lorsqu'Adelia commencera à intégrer les cercles de Travis. Le protagoniste lui fournira ainsi les ressources financières nécessaires pour s'acheter une garde-robe appropriée en tant que nouvelle femme de propriétaire terrien. L'étendue des possessions de Travis est constamment reprise dans le texte, qu'il s'agisse de son jet privé, de son immense demeure et de ses terres ou encore des « restaurants de grand luxe » (Roberts, 1981, p. 2272) où il amène Adelia souper. L'héroïne se retrouve dans un univers auparavant inconnu d'elle. Déjà marginalisée par son statut d'immigrante, Cendrillon devra apprivoiser son conte de fées.

Adelia ne s'intéresse pas à la mode, ne désire que rarement se reposer, elle est très altruiste et veut toujours se sentir utile. Ces traits de caractère sont liés aux stéréotypes irlandais,

mais rejoignent aussi le portrait de l'héroïne type de roman sentimental. Ils plaisent à Travis, qui lui aussi est un homme droit, qui traite bien ses employés et qui veut être reconnu comme étant un bon et prospère propriétaire. Adelia identifie ces qualités chez le héros : « il y a les rapports que vous entretenez avec mon oncle Paddy. Et la façon dont vous traitez vos chevaux. Et là, j'ai l'impression qu'il y a un autre homme en vous » (Roberts, 1981, p. 1772). Après sa rencontre avec Travis, Adelia est mue par un désir tout nouveau, qui l'incite à quitter son statut d'enfant : elle souhaite devenir « la femme de Travis, partager son lit, sa vie, sa destinée » (Roberts, 1981, p. 2540). Ce n'est qu'à la fin du roman que les protagonistes se rendront compte qu'ils caressaient un but commun sans s'en être aperçus : « [tu] étais tellement agressive avec moi que ma première préoccupation était d'essayer de t'amadouer, de t'habituer progressivement à supporter ma présence » (Roberts, 1981, p. 3468) annonce Travis à Adelia. Ce faisant, il assimile Adelia à une créature sauvage qui devait être apprivoisée. Force est d'admettre que le thème de l'apprivoisement revient constamment face aux personnages féminins irlandais. À la fin du roman, même si Adelia effectue une transformation en devenant la femme d'un riche propriétaire terrien et apaise son tempérament, elle continue toujours d'apprécier l'air extérieur et de vouloir travailler avec les chevaux. Sa perspective deviendra cependant celle de la femme du propriétaire et non celle d'une simple employée. Ainsi, même si elle suit le parcours de l'héroïne type de roman sentimental, elle ne perd pas ses attributs irlandais en se mariant avec le héros, elle désire continuer à travailler la terre, passer ses journées à l'extérieur et s'occuper de son oncle tout comme elle le faisait avant. Elle s'adaptera en partie à ses nouvelles fonctions sociales, mais elle tentera de rester intègre face à ses valeurs et au mode de vie qu'elle a connu en Irlande. Et cette confirmation de la validité des valeurs

irlandaises n'a, au fond, rien pour surprendre : elle vient conforter un système romanesque où l'héroïne féminine doit se vouer avant tout à l'amour (de son mari et des siens). Pas étonnant que la véritable destinée d'Adelia éclate, en finale, au grand jour : l'enjeu de l'histoire était, pour elle, de devenir la femme de Travis.

Alors que Branna O'Dwyer incarnait davantage une figure de mère dans le texte, Adelia Cunnane est plutôt représentée comme étant une fillette : « [mon] Dieu, mais c'est encore une enfant ! s'esclaffa Margot. Tu es allé la cueillir à la sortie de l'école mon chéri ? » (Roberts, 1981, p. 3155). Nous l'avons dit, le héros d'*Un cœur irlandais* fait constamment référence à la petite taille d'Adelia et à son jeune âge : « [si] vous croyez que je vais laisser un minuscule brin de fille comme vous faire travailler le futur poulain gagnant de mon écurie, je vous conseille de redescendre sur terre tout de suite, demi-portion » (Roberts, 1981, p. 375). Cette caractéristique pose même un frein à la relation des protagonistes, puisque Travis affirme ne pas vouloir abuser de l'innocence de l'héroïne. Ce détail concorde avec l'affirmation d'Annik Houel qui veut que « [l'héroïne] semble habituellement préférer le statut d'enfant à celui de mère » (Houel, 1997, p. 130), permettant au héros de prendre soin d'elle : « il est indispensable de soustraire l'héroïne à la maternité pour permettre à la lectrice de plonger sans entraves dans le monde paradisiaque du roman, oubliant les réalités de la vie quotidienne où elle a toutes les chances – statistiques – de faire la vaisselle elle-même » (Houel, 1997, p. 131). Étant de nature très travailleuse, Adelia ne veut jamais être un fardeau pour personne. À la maison, avec son oncle, elle commence dès son arrivée à confectionner les repas : « [l'odeur] du bacon frit attira Padrick dans la cuisine. Il trouva Adelia aux fourneaux » (Roberts, 1981,



p. 434). Lorsqu'elle emménage dans la maison de Travis, elle lui propose de faire à déjeuner, elle est cependant vite ramenée à sa nouvelle réalité d'intendante de maison lorsqu'elle s'aperçoit que tous les repas sont préparés par la cuisinière. Ne se sentant pas à l'aise avec le fait d'être servie, Adelia convainc la dame de la laisser cuisiner avec elle : « [les] deux femmes s'activaient pour préparer le dîner, en riant et en papotant comme si elles avaient collaboré ainsi toute leur vie » (Roberts, 1981, p. 2858). Malgré le temps qu'elle passe dans les écuries, le travail domestique semble faire partie intégrante de la vie d'Adelia. Ce trait de caractère tempère énormément le rôle plus masculin qu'elle occupe comme palefrenière, de ce côté elle ne se dissocie pas des caractéristiques de l'héroïne type de roman sentimental. Après l'infarctus de son oncle, Adelia devient très maternelle, désirant s'occuper de lui autant que possible : « [si] je te garde ici avec moi, tu me tourneras autour comme une mère poule, en cherchant à me faire avaler toutes sortes de remèdes de bonne femme et de bouillons miracles » (Roberts, 1981, p. 2244). Le roman présente une héroïne qui semble jeune et naïve de prime abord, le héros la prend sous son aile. L'évolution du personnage lui permet de devenir une femme, une potentielle épouse pour le riche propriétaire terrien et future mère de ses enfants. Tout comme Branna, la vie d'Adelia est centrée sur les tâches domestiques et le devoir familial. Elle ne désire rien pour elle-même, elle veut seulement rendre son époux et sa famille heureux. La seule émancipation que l'on retrouve chez Adelia est son désir de continuer à monter à cheval et à s'occuper des écuries, une passion qu'elle a conservée de sa vie en Irlande. Quant à Travis, son rapport au rôle d'époux se manifeste par un contrôle quasi absolu de l'héroïne : « [la] seule chose que tu mériterais vraiment, c'est une bonne fessée. Mais j'aurais plus de plaisir à te punir comme ceci. Avant qu'elle ait eu le temps d'ouvrir la

bouche pour protester, il la serra à l'écraser contre lui et l'embrassa » (Roberts, 1981, p. 1982). Cet extrait est révélateur. En plus d'apparaître comme un homme violent et dominateur, Travis rappelle à Adelia son statut d'enfant, en lui proposant une « fessée ». Mais le fait qu'il opte plutôt par un baiser forcé apparaît aussi comme une leçon très claire : si elle veut devenir sa femme, elle devra se dépouiller de son innocence et accepter pleinement sa sexualité. Cet extrait confirme, une fois de plus, les constats de Béatrice Damian-Gaillard sur l'écart de ressources entre les protagonistes Harlequin. La violence affichée du héros est contrebalancée dans le récit par la protection qu'il lui offre, et qui se manifeste, par exemple, par de l'inquiétude lorsqu'elle semble fatiguée. Sans surprise, sa richesse lui permet aussi de la couvrir de cadeaux : « À deux reprises, dans sa courte vie, elle avait reçu des fleurs. Chaque fois, c'est Travis qui les lui avait offertes ; et chaque fois, il s'était agi de roses rouges » (Roberts, 1981, p. 2084).

Adelia est la protagoniste qui se rapproche le plus du modèle de l'héroïne type de roman sentimental. Elle est aussi la plus irlandaise, mais, délocalisée, elle est placée en position de vulnérabilité : de nos quatre héroïnes, il s'agit de la moins affranchie et de la moins indépendante. De plus, le récit l'a placée devant celui de nos héros qui est le plus dominateur, violent – celui qui ressemble le plus au prototype du Mâle Harlequin poussé dans sa caricature. *Un cœur irlandais* présente ainsi un écart de ressources maximal entre les deux éléments du couple. On pourrait se demander si, en territoire américain, le grand récit de la domination masculine ne reprend pas ses droits. Ainsi, le romantisme des fermiers irlandais aux longs cils, le charme négligé et enivrant des musiciens de pub, laisse toute la place à l'archétype du cow-boy viril au cœur de pierre (dont la palefrenière trouvera

ultimement la clé). Adelia ne fait pas le poids dans la balance des pouvoirs avec le riche américain. Nous avons pu retrouver une dynamique similaire, mais moins flagrante chez Trevor et Darcy, l'origine irlandaise des héroïnes semble les désavantager dans la balance des pouvoirs. Nous pouvons aussi constater que dans les trois romans présentant des protagonistes de nationalités différentes, les héroïnes seront toutes assimilées, en finale, à la culture du héros masculin et à son mode de vie.

## **Conclusion**

En définitive, le fait d'être Irlandaise semble avoir une importance plutôt cosmétique, dans l'économie de la relation de couple. Nos héroïnes sont physiquement différentes des héroïnes types, mais cet « exotisme » n'a pas même valeur d'altérité : nous l'avons dit, la blancheur de leur peau les ramène à la grande famille des héroïnes Harlequin. Par ailleurs, qu'elles aient les cheveux roux ou noirs semble avoir bien peu d'incidence : nous l'avons vu avec la figure de la sorcière. Elle représente un danger potentiel pour l'homme, mais à l'instar de toute séductrice, au fond. Comme dans tous les romans Harlequin, le plus grand danger n'est-il pas, pour l'homme au cœur meurtri, de retomber en amour et d'être de nouveau blessé? La sorcière, à ce compte-là, n'est donc dangereuse que sur le plan de la séduction. De plus, la figure de la sorcière présente dans les romans de Roberts est celle d'une femme, maternelle, prenant soin des siens. Le couple de sorciers composé de Branna et Finbar témoigne d'ailleurs d'une répartition des places on ne peut plus patriarcale : elle concocte des potions pour panser les plaies; il pourfend avec puissance les méchants avec ses sortilèges.

Néanmoins, deux romans sont particulièrement instructifs et permettent de compléter les réflexions déjà émises par les spécialistes du roman Harlequin comme Bettinotti, Houel et Damien-Gaillard. C'est dans le déplacement des héroïnes que surgit en effet l'enseignement : Shannon et Adelia quittent toutes deux leur pays natal, dans la logique du voyage inaugural. Au final, les deux se voient servir la même leçon, et le stéréotype des valeurs familiales associées à l'Irlande en sert de prétexte. Car dans les deux cas, c'est bien cette culture qui est valorisée : on voit qu'avant de mettre les pieds en Irlande, Shannon avait tout faux en succombant aux appels chimériques de la carrière et en refusant l'amour. Adelia se voit au contraire confirmée dans ses valeurs identitaires : elle avait raison de s'accrocher à sa culture irlandaise, elle pourra ainsi devenir la femme de Travis. Notons que les deux femmes auront accès à l'opulence et que l'amour donnera enfin sens à leur vie professionnelle, aux contours modestes et se déployant dans l'ombre de celle de leurs maris. Qu'elles aient été fougueuses au début ne les disqualifiait pas : les collections Harlequin tolèrent les femmes à tête forte, surtout si, par la suite, elles s'amendent en manifestant des attitudes maternelles et douces. De toute façon, elles seront, à la fin « apprivoisées ».

C'est sans doute sur le plan de la représentation des héros masculins que les origines identitaires sont le plus intéressantes. En effet, même si le héros américain ne se trouve pas dans son pays, comme c'est le cas pour Trevor, il reste dominant et conserve toute la balance du pouvoir (par opposition, Adelia, l'Irlandaise délocalisée, sera l'héroïne la moins émancipée du lot). Les héros irlandais semblent davantage sur un pied d'égalité avec les héroïnes – ils sont à tout le moins plus doux et romantiques, moins brutaux –, mais

reproduisent une division des tâches reliée aux rôles traditionnels homme/femme. Ainsi, il n'est pas banal de constater que l'identité irlandaise semble concourir, d'une manière ou d'une autre, à constamment ramener l'héroïne à son statut de femme aimante et dévouée... Sur le plan des personnages, on pourrait ainsi conclure que l'identité générique du roman sentimental de type Harlequin domine et est plus forte que tout, et que la variante irlandaise permet de conforter un système de places traditionnellement défini.

Étant donné, pourtant, l'importance du territoire (importance qui apparaît déjà ici, dans la migration des personnages), il importe de formuler les mêmes questions à l'égard de la représentation des lieux. Nous vérifierons si l'irlandicité affecte davantage la fonction et l'utilisation des lieux dans le roman sentimental à thème irlandais, ou si elle est uniquement utilisée pour créer une atmosphère.

## CHAPITRE 2 : LIEUX ET IDENTITÉ IRLANDAISE

Au sein du roman sentimental, les lieux ont une importance particulière. Ils permettent notamment au lectorat de découvrir quels personnages investissent quels endroits et comment ces espaces viennent réaffirmer la monosémie déjà établie par le texte. Les travaux de Julia Bettinotti ont par exemple montré comment, dans le roman *Harlequin*, l'espace redouble la division genrée des personnages, qui attribue littéralement une « place » à chacun :

L'opposition entre l'héroïne et le héros, manifestée en surface par la confrontation polémique, dresse l'un contre l'autre les univers féminin et masculin. Cet antagonisme, jusqu'à la fin irréductible, résonne tout au long du texte et réapparaît dans le langage spatial, en termes de grandeur (la taille, le poids, la voiture, la maison), en termes d'appartenance ou d'appropriation du corps et des lieux (sa chambre à elle, son bureau à lui) (Bettinotti, 1990, p. 64).

De manière schématique, le roman sentimental relègue les personnages féminins aux espaces domestiques et réserve les espaces professionnels aux personnages masculins, si bien que, sortant de chez elle, l'héroïne se voit souvent déstabilisée. En sens inverse, le caractère conquérant du héros masculin l'amène très souvent à défoncer la porte des univers féminins, quitte à violer l'intimité de ses espaces. Ce motif est aussi ancien que le roman sentimental lui-même : rappelons-nous à quel point, dans le classique *La princesse de Clèves*, le Duc de Nemours se montre insistant, au point d'aller espionner la princesse jusque dans ses retranchements de Coulommiers.

Le roman sentimental à thème irlandais ajoute à la matrice de base des espaces collectifs emblématiques, censés représenter le pays : les paysages verdoyants, les lieux de

recueillement ou la figure prédominante du pub. L'analyse sera ainsi divisée en deux sous-groupes : les lieux familiers, liés aux individus et les lieux « irlandais », renvoyant à la communauté. La section sur les lieux familiers permettra de vérifier si le roman sentimental à thème irlandais dresse aussi les univers masculins et féminins l'un contre l'autre, tandis que celle sur les lieux irlandais permettra de questionner les formes d'incarnation de l'identité culturelle, assurément stéréotypées, en mettant en lumière leur symbolique. Nous nous demanderons ainsi si la représentation bucolique des lieux irlandais permet à l'Irlande d'incarner le lieu idéal où transplanter des personnages amoureux, eux-mêmes construits sur l'opposition homme/femme et bien ancrés dans leurs rôles traditionnels.

## **Lieux familiers (identité individuelle)**

### **La maison**

Le monde domestique est initialement l'endroit où s'épanouit l'héroïne. Même si le roman Harlequin, arrivé relativement récemment dans la longue lignée du sentimental, a tendance à ne pas montrer l'héroïne dans l'exercice des tâches du quotidien, reste que la maison demeure son lieu de prédilection. Ce « nid d'amour » sera l'endroit où s'épanouiront le couple et la future famille. Certes, les attributs du roman sentimental ont évolué et l'héroïne peut dorénavant s'épanouir dans une carrière (souvent artistique ou liée aux professions du *care*). N'en demeure pas moins que la maison incarne littéralement le point d'arrivée à atteindre, pour l'héroïne, au terme du récit. Et avant cette finale, c'est dans sa propre demeure, souvent modeste, que l'héroïne trouve refuge, au plus fort des tempêtes qui l'opposent au héros. Christina Valeo ajoute aussi que dans les séries comportant de la magie, la maison sera un sanctuaire « in both metaphorical and literal ways » (2012,

empl.4699) puisque les protagonistes viendront s'y réfugier lorsque le monde extérieur devient dangereux. Notre corpus rend l'analyse encore plus intéressante, puisqu'il présente certaines héroïnes « en voyage », elles qui sont donc, momentanément, sans logis. L'analyse de ces lieux nous permettra également de vérifier des hypothèses transversales : la supériorité du héros, souvent représentée par son aisance financière, se réverbère-t-elle dans les lieux habités? Les résidences des héros et héroïnes irlandais ont-elles des caractéristiques différentes de celles des héros et héroïnes américains? Sont-elles habitées par les personnages de la même façon? La maison en Irlande est souvent représentée comme un lieu de rassemblement, dans lequel s'organisent fêtes et regroupements familiaux : est-ce un trait spécifique à la thématique irlandaise? Ces rassemblements permettent aussi les rapprochements entre les héros, pour quelle raison cet endroit devient-il aussi central dans le roman à thématique irlandaise ?

Les romans à l'étude présentent des héroïnes vivant dans différents types d'habitations, ayant en commun leur modeste taille. Si l'action se déroule dans un premier temps dans les demeures des héroïnes, une transition sera faite vers les domiciles des héros au cours de l'histoire. Les quatre héroïnes partagent ainsi le fait qu'elles quittent toutes leurs demeures initiales afin de rejoindre celles des héros. Adelia délaisse sa ferme dès le début du roman, puisque celle-ci ne lui rapporte plus assez pour vivre. Elle s'installe sur le ranch luxueux de Trevor, d'abord auprès de son oncle, puis dans la maison principale lorsqu'elle devient la femme de Trevor. Sans surprise, son élection en tant qu'amoureuse correspond aussi à une ascension sur le plan matériel : elle qui n'avait plus de logis pénètre dans la luxueuse demeure par la porte d'en-avant. De son côté, Shannon possédait un appartement



new-yorkais qu'elle échange pour la grande ferme familiale de Murphy. Darcy troque le petit appartement au-dessus du pub pour les nombreuses demeures de Travis aux États-Unis et à Londres notamment. Tandis que Branna, qui était la seule à posséder une maison irlandaise, l'échange pour le grand cottage de Finbar après avoir appris qu'il l'avait construit pour elle : « je vais vivre avec toi dans ta belle maison, et nous aurons autant d'enfants que nous le souhaiterons » (Roberts, 2015, p. 5309). L'homogénéité de ces comportements démontre le plus grand pouvoir des héros dans les récits, au sein de la relation amoureuse : ils assimilent ainsi les héroïnes à leurs différents modes de vie. Le fait qu'ils possèdent tous des demeures plus imposantes établit aussi que le héros, en tant que pourvoyeur au sein du couple, doit fournir une demeure enviable à l'héroïne. Nul doute que la monstration de ce confort vient nourrir chez la lectrice un sentiment de sécurité, l'un des principaux fondements de la lecture en régime populaire (Robine, 1994).

La maison, principalement en Irlande, semble être un lieu de réunion, propice au rapprochement pour le couple de héros. Même si plusieurs rencontres s'organisent dans la maison de Branna, ce sera dans la demeure de Finbar qu'ils échangeront leur premier baiser. La même chose se produira dans *Shannon apprivoisée*. La demeure irlandaise est toujours représentée comme étant un lieu chaleureux : « aucun fatras n'encombrait la terrasse sur laquelle se trouvaient deux fauteuils à bascule, invitant à s'installer pour bavarder tranquillement. Invitation renforcée par la porte laissée grande ouverte » (Roberts, 1995, p. 2439). Le charme irlandais prend la forme d'une demeure accueillante qui saura héberger confortablement l'héroïne lorsqu'elle tombera inévitablement dans les bras du héros. Ces maisons incarnent ainsi un lieu privilégié pour la tenue de fêtes, événements

prisés par les héros irlandais à l'étude : au cours de ces soirées bien arrosées, les héros masculins deviennent chaleureux, ce qui séduit Shannon et Branna, qui passeront la nuit chez eux. La même dynamique ne se produit pas chez les héros américains qui utiliseront plutôt le lieu de travail pour séduire les héroïnes. La maison des Irlandais, étant un lieu de rassemblement pour toute la famille, voire pour le village entier lors de fêtes, vient reconduire l'attachement à la tradition associée au peuple irlandais.

La demeure du protagoniste est un lieu où se projette le désir de l'héroïne d'y fonder une famille, elle a une fonction « d'appât » afin de convaincre celle-ci d'abandonner son mode de vie précédent et les attaches qu'elle y avait pour confier son avenir au héros. Ce fait s'applique tout autant aux héros irlandais, qu'aux héros américains, cependant l'esthétique des demeures est différente en fonction de leurs origines. Aux héros américains, plus imposants, plus musclés que leurs contreparties irlandaises, correspondent aussi des maisons plus grandes que nature. Effectivement, les maisons des héros américains sont plus grandioses et luxueuses : « la vaste construction en pierre de taille était aussi imposante qu'un château<sup>1</sup>. Des douzaines de fenêtres étincelaient au soleil » (Roberts, 1981, p. 118), alors que les cottages irlandais ont une allure modeste, afin de conserver un aspect plus réconfortant et chaleureux. De manière non équivoque, elles s'ancrent dans une tradition qui compte plus que la richesse financière : « la maison en pierres et en bois à deux étages semblait aussi ancestrale que la terre sur laquelle elle se dressait, et aussi bien entretenue, avec ses rosiers de part et d'autre des haies et ses massifs de fleurs » (Roberts, 1995, p. 2428). Pour les quatre héros, on n'omet pas de rajouter que la demeure est

---

<sup>1</sup> La référence au « château » n'est certes pas anodine et vient réitérer l'indissociabilité du lien entre roman sentimental et conte de fées.

empreinte de virilité : « c'est un repaire viril et somptueux, mais chaleureux et attirant » (Roberts, 2015, p. 2731) précise Branna lorsqu'elle visite la chambre de Finbar pour la première fois. Voilà qui entre en opposition avec les descriptions plus « féminines » conférées aux lieux investis par les héroïnes : « l'appartement était totalement féminin. Pas du genre chichiteux, mais raffiné. Des coussins, dont il ignorait qu'elle avait fait elle-même, étaient disposés artistiquement sur le canapé » (Roberts, 2000, p. 947). Ainsi, alors que l'univers domestique masculin démontre la propension du héros à devenir un bon protecteur grâce à sa puissance (financière et virile), l'univers féminin atteste de la qualité des héroïnes à devenir de parfaites femmes d'intérieur. Se mouvant avec aisance dans ces petits espaces, les héroïnes démontrent leur habileté à s'occuper du foyer : « Branna considéra sa cuisine – bien rangée, joliment décorée, telle qu'elle l'avait conçue » (Roberts, 2015, p. 613). Pour Branna et Adelia, les descriptions des pièces les plus courantes seront celles de la cuisine, puisqu'elles y passent davantage de temps. Les descriptions des appartements de Shannon et Darcy ne sont mentionnées que rapidement au début des romans, puis évacuées par la suite pour jeter toute la lumière sur les grandioses demeures des héros.

Les descriptions de lieux domestiques au sein du roman sentimental permettent ainsi de comprendre l'importance du foyer dans la construction du couple. Alors qu'il aurait été possible que la sphère domestique soit largement occupée par les héroïnes dans les récits, les descriptions de domiciles sont finalement majoritairement meublées par les demeures des héros, probablement puisqu'un des attraits des héros réside dans leur capacité à offrir un domicile confortable où fonder une famille. Il faut cependant noter que si le héros

semble maître chez lui, nous ne le retrouvons que très rarement à occuper des fonctions domestiques. L'intendance de la maison, principalement pour Trevor et Travis (les deux héros américains) ne fait pas partie de leur quotidien et ce rôle sera attribué à l'héroïne lorsqu'elle aménagera chez le héros. En ce qui concerne Finbar, dont la maison est bien rangée, mais qui ne mange qu'au restaurant, il est évident que la cohabitation avec Branna lui permettra de retourner à son rôle de pourvoyeur au sein du couple. En somme, les belles demeures des héros ont pour fonction d'attirer les héroïnes dans leurs filets. Même si les romans prennent fin sur le moment où les deux héros forment enfin un couple, il n'est pas difficile d'imaginer que le sort des héroïnes sera de nourrir et d'élever une ribambelle d'enfants, pendant que leur époux veillera à leur confort matériel.

### **L'automobile**

Dans le cadre du roman sentimental, l'automobile et les autres moyens de transport incarnent des lieux qui, de manière générale, permettent d'exemplifier la puissance des héros. Il est possible de le dénoter par la présence de véhicules dispendieux ou de moyens de transport luxueux, tels l'avion privé ou l'hélicoptère. De plus, le fait que l'homme se trouve toujours derrière le volant et décide de la destination signifie son rôle actif alors que l'héroïne est reléguée à un rôle passif. Qu'en est-il dans notre corpus?

Tout d'abord, notons que le motif de l'automobile n'est pas très récurrent dans les quatre romans à l'étude, sauf pour *Au crépuscule des amants*, où chacun des personnages possède sa voiture et l'utilise à maintes reprises. Les protagonistes des autres romans se rendent souvent d'un endroit à l'autre à pied dans les scènes représentées. Déjà, cet élément en

apparence anodin indique certes une modulation que le roman sentimental à thème irlandais impose à la matrice de base : la communion avec la campagne irlandaise, réputée magnifique pour ses paysages, n'en sera que plus grande si les protagonistes la foulent de leurs pieds.

Cependant, dans les quelques occurrences où l'on présente un moyen de transport, la seule héroïne qui ne se fait jamais reconduire par le héros est Shannon, l'Irlando-Américaine. Les passages où l'on voit Shannon conduire semblent avoir pour utilité de démontrer un contraste entre l'Amérique et l'Irlande, contraste qui renforce le sentiment d'inadéquation de l'héroïne dans les espaces exogènes : « conduire sur les routes particulièrement étroites, à gauche de surcroît, lui posa comme prévu quelques difficultés » (Roberts, 1995, p. 1996). En tant que touriste, Shannon partira explorer les paysages environnants seule, puis accompagnée de Murphy, mais elle reste toujours derrière le volant. De plus, Murphy, en bon fermier, possède seulement des véhicules utilitaires : « un camion couvert de boue était garé un peu plus loin dans la cour. À côté stationnait une vieille guimbarde abandonnée sur des cales. Shannon avait beau ne pas s'y connaître en matière de voitures, celle-ci avait manifestement connu des jours meilleurs » (Roberts, 1995, p. 2429). Le fait que Murphy possède une vieille auto sur laquelle il travaille dans sa cour le ramène à sa nature de fermier, manuel, relativement modeste. Généralement, Branna, héroïne irlandaise, conduit sa propre voiture, ce ne sera toutefois pas le cas lorsque le héros tiendra à la protéger, parfois contre son gré : « – Je suis tout à fait en état de conduire, protesta Branna, mais il se contenta de la soulever pour la mettre en selle, avant de se hisser derrière elle » (Roberts, 2015, p. 3128). Sans contredit, cette attitude protectrice de la part de Finbar vient le

confirmer en tant que sorcier puissant et fort. Les deux héros irlandais, Finbar et Murphy, ont un rapport similaire à l'automobile. N'ayant pas de voitures luxueuses ou d'avions personnels, ils n'investissent pas tellement ce lieu dans le texte. Les deux possèdent des véhicules utilitaires, ce qui les rabat sur le stéréotype de l'Irlandais qui travaille la terre.

Les deux héros américains présentent eux aussi des similitudes quant à leur identité culturelle, lorsqu'il est question de déplacements. Effectivement, Trevor et Travis utilisent des moyens de transport luxueux : ils possèdent tous deux un avion (au grand plaisir de l'héroïne), « installée comme une reine dans le jet privé de Travis, elle avait le nez collé au hublot, tout comme pour son premier voyage au-dessus des nuages » (Roberts, 1981, p. 1714) et des voitures de luxe avec chauffeur personnel. La richesse et le pouvoir des deux protagonistes sont bien représentés à travers leurs véhicules. Ceux-ci créent une grande différence entre le rapport de force des héroïnes et des héros. Nous pouvons constater l'étendue de la richesse des hommes en contraste avec les héroïnes qui subsistent avec peu de ressources. De plus, lorsque vient le temps de conduire ou de choisir une destination, la décision revient toujours aux héros, tout comme le démontre ce passage où Travis donne les consignes à Adelia : « Addy, arrange-toi pour être prête dans trois quarts d'heure. Je n'aime pas être en retard » (Roberts, 1981, p. 2250). Dans *Le cœur de la mer*, alors que Darcy est irlandaise, ce sera la voiture luxueuse louée par Trevor qu'ils utiliseront pour se promener en Irlande et visiter le territoire. Une fois à Londres, Trevor fournira un chauffeur privé à Darcy pour ses déplacements. De cette manière, il s'assure qu'elle est en sécurité... et peut suivre de très près toutes ses allées et venues. Les deux héros exercent la même forme de contrôle sur les héroïnes. Adelia, qui ne quitte normalement jamais la ferme, sera

contrainte de suivre Travis dans tous ses déplacements. Il l'obligera à monter dans son avion privé en utilisant son rôle d'employeur, sous prétexte que sa fonction de palefrenière exige qu'elle soit auprès des chevaux lors de toutes les courses.

On voit bien comment les moyens de transport permettent aux héros d'exercer un plus grand contrôle sur les héroïnes. En plus de célébrer leur richesse, la voiture ou l'avion deviennent pour eux des alliés consacrant l'empire qu'ils exercent sur les déplacements des héroïnes. La voiture n'est cependant pas utilisée de la même manière pour les héros d'origine irlandaise, qui n'investissent pas beaucoup plus cet espace que les héroïnes. Les véhicules utilitaires que possèdent Murphy et Finbar les ramènent plutôt à des valeurs traditionnelles irlandaises, où les hommes sont manuels et modestes, en phase avec la culture du sol ancestral.

### **Le lieu de travail**

L'analyse des personnages nous a révélé que le déséquilibre économique au sein de la relation était majoritairement causé par le fait que les héros reçoivent de plus imposants salaires et occupent des postes plus convoités que les héroïnes. L'analyse des lieux de travail aura pour fonction de compléter ces premiers constats. De quelle façon sont représentés les lieux professionnels et que dégagent-ils, en fonction des stéréotypes de genres? Il sera aussi intéressant de cerner les différences entre les lieux professionnels établis aux États-Unis, tels que le bureau de Shannon ou le ranch de Travis, vis-à-vis des lieux professionnels irlandais, tels que le magasin de Branna, les terres de Murphy ou l'école de fauconnerie de Finbar.

Mouton noir du corpus d'héroïnes sur le volet professionnel, Shannon est la seule protagoniste à occuper un emploi dans un bureau. Elle précise au début du roman qu'elle a besogné fort pour obtenir ce bureau en angle dans l'entreprise new-yorkaise où elle travaille. Cependant, Shannon quitte rapidement cet espace pour se ressourcer en Irlande auprès de sa famille. La rencontre avec le héros, travaillant sur sa propre terre, entraîne ce retour aux valeurs traditionnelles et sa rédemption au sein de l'univers du roman sentimental à thème irlandais. Exerçant un tout autre type d'emploi, Adelia quitte elle aussi son lieu de travail au début du roman, ce qui occasionne la rencontre avec le héros. Les deux héroïnes se recourent du point de vue de l'exil et de la perte de leurs repères. Elles finiront toutes les deux par travailler sur les terres de leurs maris respectifs. Le lieu de travail qu'elles occupaient au début du roman sera remplacé par la vie au grand air, dans des conditions favorables, près du domicile fourni par le héros. Mais soulignons que l'espace de ces femmes reste celui de la maison, même s'il arrive à Shannon de peindre sur les terres de Murphy et qu'Adelia travaille auprès des chevaux de Travis. Même si elles travaillent à l'extérieur, elles ne sont jamais éloignées du domicile. Conformément à la théorie établie par Bettinotti, les lieux extérieurs appartiennent aux hommes et sont construits en fonction de leurs goûts et intérêts.

Les lieux de travail des deux protagonistes irlandaises, Branna et Darcy, se recourent puisqu'elles sont toutes deux propriétaires de leurs commerces. Dans *Au crépuscule des amants*, l'héroïne possède un magasin de lotions et chandelles artisanales qu'elle a aménagé elle-même : « Branna se réjouissait de l'aménagement du magasin. Riche en



couleurs, en lumière et en parfums, le tout bien ordonné comme l'exigeait son esprit soigneux – et artistique à la mesure de son sens esthétique » (Roberts, 2015, p. 823). On voit que la capacité à maintenir l'ordre, redoublée par le savoir-faire artisanal et le sens de l'esthétisme, semblent ici les vertus cardinales associées à la féminité. Le pub que Darcy possède avec ses frères relève d'un tout autre univers. Effectivement, cet espace partagé avec deux hommes ramène davantage au traditionalisme irlandais avec ses boiseries d'antan et son manteau de foyer antique : « Les vieilles poutres noircies par le temps, la fumée et la graisse, les murs crème, la cheminée de pierre, les tables et les bancs rustiques formaient un décor authentique et chaleureux » (Roberts, 2000, p. 714). Il se dégage du pub un caractère beaucoup plus masculin et brut, voire réconfortant, qui reconduit encore les stéréotypes irlandais, plutôt que de refléter la personnalité de Darcy. Cela est d'autant plus frappant lorsqu'on juxtapose cet endroit à la description de l'appartement de Darcy donnée plus tôt. Nous analyserons plus loin le motif du pub irlandais, central dans le roman sentimental à thématique irlandaise, mais contentons-nous de souligner que Darcy, bien que copropriétaire de l'établissement, ne laisse pas de trace singulière dans le décor du pub. Il fait partie de son héritage et cela la rattache à ses racines irlandaises, sans plus. Pas étonnant qu'elle cherche constamment à le quitter pour pouvoir aller explorer le monde (ce que la rencontre avec le héros permettra).

Si toutes les héroïnes finissent par échanger leur domicile pour celui du héros, Branna sera la seule à ne pas quitter son lieu de travail après la rencontre avec son futur époux. Ayant toutes deux décidé de déménager dans un autre pays, Adelia et Shannon ne retourneront jamais au lieu de travail qu'elles occupaient initialement. Darcy décidera de suivre Trevor

lors de ses voyages et d'amorcer une carrière de chanteuse qu'il gèrera, ce qui ne lui laissera pas le loisir de travailler au pub. Après la rencontre avec le héros, les carrières et lieux de travail seront tous évacués, sauf pour Branna. À lui seul, cet élément proclame l'un des principes incontestables du roman sentimental : non seulement l'amour est plus fort que tout, mais l'amour compte plus que tout. Ce qui veut trivialement dire, pour l'héroïne féminine, d'abandonner toute velléité professionnelle au profit de la famille qu'elle fondera. Il faut aussi ajouter que Branna confectionne ses produits de la maison, le magasin n'est que l'endroit où elle les vend et elle engage quelqu'un pour le gérer... Ayant emménagé avec Finbar, elle travaillera majoritairement de la maison tout comme les trois autres héroïnes. Force est de constater que le roman sentimental à thème irlandais veille lui aussi à reléguer les héroïnes à la sphère domestique...

Les héros sont davantage définis par leur lieu de travail : après tout, l'héroïne doit être assurée qu'ils occupent des emplois suffisamment lucratifs pour qu'elles puissent vivre dans le luxe. C'est encore plus vrai dans le cas des héros américains qui possèdent de plus gros comptes de banque. D'ailleurs, Travis et Murphy sont tous deux propriétaires terriens, mais leurs situations présentent des différences notables. Alors que Travis, qui est Américain, a de nombreux employés sous sa responsabilité, Murphy, l'Irlandais, s'occupe seul de la ferme, parfois avec l'aide d'un voisin. Royal Meadows est une propriété bien plus grande que la ferme irlandaise de Murphy : « Il immobilisa la voiture pour qu'Adelia puisse admirer la grande piste qui servait à l'entraînement des chevaux de course. Paddocks et enclos quadrillaient le terrain » (Roberts, 1981, p. 131), de plus, alors que la ferme de Murphy est plus traditionnelle et réaffirme les valeurs irlandaises de modestie et de

traditionalisme, celle de Travis est neuve et luxueuse : « Le bâtiment qui abritait les écuries était blanc et moderne. [...] Le luxe des installations laissa Adelia muette. Elle s'était dit qu'elle quittait une ferme en Irlande pour en trouver une autre aux États-Unis. Mais elle ne passait pas seulement d'un terroir à un autre : elle avait changé d'univers » (Roberts, 1981, p. 135). Le contraste entre l'Amérique et l'Irlande est flagrant dans ses descriptions, où l'on représente les États-Unis comme une terre d'abondance où les héroïnes trouveront la fortune auprès des héros, alors que les héros irlandais ont à offrir un style de vie confortable et traditionnel, mais beaucoup moins luxueux.

Finbar et Trevor sont tous les deux des entrepreneurs, possédant des propriétés et des commerces. Les activités de Finbar sont toutefois localisées dans sa ville natale irlandaise, où il possède des loyers, une école de fauconnerie et des écuries à louer. Américain d'origine, Trevor a des actifs à l'international, que ce soit sa compagnie de construction avec laquelle il investit présentement en Irlande et aux États-Unis, ou son label de musique qui est établi à Londres.

En somme, le roman sentimental à thème irlandais ne déroge pas tellement des règles du roman sentimental sur le plan du lieu de travail. Les héroïnes abandonnent leurs lieux de travail à mesure que progressent dans leurs cœurs leurs sentiments pour le héros, signe que leur véritable place reste à la maison. Elles baissent pavillon sans rechigner, ce qui permet de consacrer le lieu de travail comme le monopole du masculin : le héros y démontre son pouvoir, soit par sa richesse, soit par l'attachement à la tradition qu'il symbolise. L'écart entre les Américains et les Irlandais est notable quant à l'ampleur des richesses possédées,

mais cet écart permet justement la monstration de deux univers de rêve : dans l'un, l'amour rime avec luxe; dans l'autre, l'amour rime avec respect de la tradition et famille. L'important est que l'amour soit le terme commun aux deux équations, mais rappelons que, même en Irlande, l'héroïne ne sera en aucun cas soumise à la pauvreté, pas même à l'économie et à l'épargne.

## **Lieux irlandais (identité collective)**

### **Le pub**

Figure emblématique de l'imaginaire irlandais, le pub est un lieu important au sein du roman sentimental à thème irlandais. Il occasionne souvent les rencontres entre les héros et réaffirme l'identité irlandaise des personnages principaux. Il n'est pas clair, de prime abord, si ce lieu est davantage investi par le héros ou l'héroïne, mais il joue un rôle particulier dans l'identité des protagonistes de nature irlandaise, révélant infailliblement leur côté traditionnel, chaleureux et convivial. Complètement évacué dans *Un cœur irlandais*, basé aux États-Unis, le motif du pub se retrouve dans les trois autres romans où l'action est localisée en Irlande. Genré ou non, il est intéressant d'observer la signification précise de cet espace dans notre corpus.

Le roman mettant le plus en scène la figure du pub est *Le cœur de la mer*. Darcy, travaillant dans le pub et possédant des parts de celui-ci avec ses frères, semble parfaitement confortable en cet espace. L'observant travailler, le héros passera d'ailleurs la réflexion suivante : elle incarne « la grâce personnifiée malgré la pression » (Roberts, 2000, p. 735). Même si Darcy avoue rêver de voyager à l'étranger, le pub symbolise ses racines en Irlande

et son attachement profond à sa famille. Son tempérament arrogant et sa vanité se présentent d'abord comme un frein dans sa relation avec Trevor, mais ses attributs irlandais transforment le personnage de Darcy en une femme plus complexe et intéressante qui poussera le héros à la connaître. L'exotisme de Darcy est central dans l'histoire et le pub permet de le révéler au grand jour. Les descriptions du pub annoncent ce retour au rustique et aux valeurs familiales : « des consommateurs de tous âges se pressaient dans le pub, depuis le bébé de quelques mois que berçait une jeune femme jusqu'au vieillard juché sur un tabouret, à l'une des extrémités du bar. À la façon dont certains clients étaient assis, fumaient ou sirotaient leur bière, on devinait qu'il s'agissait de gens du coin » (Roberts, 2000, p. 714). Le pub devient ainsi un microcosme de la société irlandaise, où tous peuvent se retrouver à la fin de leur journée de travail. Foyer de sociabilité, le pub joue un rôle crucial dans la rencontre entre les deux protagonistes puisque Trevor voyage en Irlande afin de construire une salle de spectacle adjacente au pub. Les deux héros se rencontrent dans cet endroit et s'y retrouveront à maintes reprises. Trevor apprendra à connaître davantage l'héroïne en l'observant y travailler : « Ça, c'est de l'efficacité, songea Trevor, tandis que Darcy passait à la table suivante. Et il aimait ça » (Roberts, 2000, p. 738). Installé plutôt confortablement dans cet espace, il observe l'Irlandaise au travail et constate qu'elle est plus maternelle, travailleuse et intègre qu'il ne l'imaginait. Par la suite, les réunions familiales et rencontres avec leurs amis s'y dérouleront aussi. Le pub est ainsi le lieu central de *Le cœur de la mer*. Semblant être davantage investi par l'héroïne, il est possible de constater que Trevor, malgré son rôle passif, s'y adapte plutôt bien aussi.

Bien que moins présente, la représentation du pub dans *Shannon apprivoisée* est très semblable et revêt les mêmes fonctions. Dans ce roman, les rôles sont inversés et Shannon est l'Américaine en visite. Ce sera elle qui apprendra à mieux connaître le héros irlandais en l'observant agir dans l'univers du pub. Le pub O'Malley est l'incarnation du pub irlandais type : « L'atmosphère enfumée, les couleurs défraîchies, l'odeur du bois dans la cheminée, les hommes accoudés au bar devant de grands verres de bière noire, le rire des femmes, les murmures... le tout avec un air de flûte en arrière-fond » (Roberts, 1995, p. 1730). Pour l'Américaine fraîchement arrivée en Irlande, tentant de renouer avec ses racines, ce lieu revêt un aspect mythique. C'est lors de cette visite au pub qu'elle apprendra à voir le héros sous un autre jour, observant Murphy jouer de la musique, entouré de villageois : il ne sera plus le fermier un peu rustre qu'elle avait d'abord étiqueté, mais plutôt un musicien talentueux et chaleureux doté d'un exotisme reflétant les valeurs traditionnelles de l'identité irlandaise fantasmée. Il est important de noter que la vue des Irlandais et Irlandaises dans le pub n'est jamais connotée négativement, ils ne perdent jamais leurs moyens après avoir trop consommé, ils s'y montrent en contrôle. Ainsi, nous observerons dans cette scène les premiers rapprochements entre les protagonistes, alors que Murphy demande à Shannon ce qu'elle ressent à ce moment, elle lui répondra : « Que vous jouez de moi aussi habilement que de cet instrument » (Roberts, 1995, p. 1889). Le pub, dans ce roman, est la sphère du héros irlandais, valorisant ses attributs, il semble y être parfaitement confortable alors que l'héroïne y joue davantage le rôle passif d'observatrice, voire de jouet, puisqu'elle affirme n'être plus en contrôle. Voilà qui conforte encore une fois l'idée selon laquelle l'héroïne, sortie de chez elle, perd ses moyens.

*Au crépuscule des amants* met en scène deux protagonistes irlandais, il serait donc tout naturel de supposer que le pub soit un lieu où le héros et l'héroïne s'accomplissent. Cependant, la figure du pub n'est pas aussi présente dans ce roman et ne semble pas être un endroit déterminant. Au contraire, il est mentionné que les touristes y vont souvent et dépensent des sommes exorbitantes d'argent en nourriture et objets locaux, ce qui amuse un peu l'héroïne qui fait elle aussi du profit à l'aide du tourisme dans la région : « — J'ai eu quatre touristes très cordiaux, venus des Midlands pour visiter le musée du Quiet Man et déjeuner au pub. Ils ont dépensé trois cent soixante euros à eux quatre avant de reprendre la route » (Roberts, 2015, p. 815). Les autres mentions du pub mettent davantage en scène le héros que l'héroïne. Finbar, ne cuisinant qu'en dans de très rares occasions, mange au pub régulièrement : « Il soupesa l'idée de faire la cuisine, mais se ravisa puisqu'il détestait cuisiner. Il mangerait sur le pouce plus tard étant donné qu'avec ce déluge il rechignait à aller dîner au pub » (Roberts, 2015, p. 947). Les soirées entre hommes se passent elles aussi au pub, le lieu semble être le repère parfait des *bachelors*, comme le suggère Branna lorsqu'elle tente de se débarrasser de son frère et de son beau-frère en leur suggérant de passer la soirée là-bas : « Faites comme tous les hommes qui passent une soirée sans femmes. Et épargnez-moi les détails » (Roberts, 2015, p. 1160). L'héroïne, quant à elle, choisit la maison, lieu domestique, pour y recevoir ses amies. Elle est la parfaite maîtresse de maison, mais à l'extérieur, dans la sphère publique, c'est le héros qui a l'avantage. Ainsi, lorsque les deux héros sont irlandais, le pub reste le lieu de prédilection de l'homme. Mentionnons tout de même que, dans ce roman où aucun des deux protagonistes n'est un touriste, le pub n'est pas un endroit aussi fréquenté et n'a surtout pas le même pouvoir de

révélation sur l'autre que lorsque des touristes s'y installent. Pour Branna et Finbar, c'est le domicile qui consacrera la réunion des cœurs et des corps.

Finalement, *Un cœur irlandais* est le seul roman qui ne présente pas le motif du pub. Le roman est basé aux États-Unis et même s'il y a des pubs irlandais en Amérique, le roman ne fait de place qu'aux lieux appartenant à l'univers du héros américain. Ainsi, lors de sorties à l'extérieur, les protagonistes se retrouveront dans des restaurants luxueux, où le prix des aliments au menu fera sursauter l'héroïne : « l'élégance du décor, les plats aux noms inconnus, le champagne qu'elle connaissait de réputation, mais dans lequel elle n'avait encore jamais trempé les lèvres... Tout se combinait pour lui donner un sentiment de luxueuse irréalité » (Roberts, 1981, p. 2094). L'univers de Travis est tout sauf rustique et modeste, il n'est donc pas étonnant que les lieux représentés soient assortis à cet univers... la figure du pub ne trouve donc pas sa place dans ce roman, a fortiori puisque l'héroïne doit être déstabilisée (ce que « les plats aux noms inconnus » (Roberts, 1981, p. 2094) concrétisent) et non pas confortée par la fréquentation d'un lieu associé à sa culture d'origine. Mentionnons toutefois que la rencontre initiale entre les deux protagonistes arrive alors que Travis porte secours à Adelia, qui, un soir dans les écuries, était à la merci d'un autre palefrenier saoul. En ce qui le concerne, Travis ne consommera que quelques flutes de champagne dans le roman, conservant toujours la pleine maîtrise de ses actions (et donc, son pouvoir de protection envers l'héroïne).

Ainsi, plus que l'opposition féminin/masculin, la représentation du pub semble surtout servir à établir une distinction entre Irlandais et non-Irlandais. Les premiers s'y retrouvent



comme des poissons dans l'eau, les seconds, qui les analysent passivement, les admirent d'autant. Installés à une table, ils observent la population irlandaise interagir et s'imprègnent de l'atmosphère typique du lieu. Observant le héros ou l'héroïne irlandais s'y mouvoir, ils seront davantage attirés par l'exotisme de l'endroit et, par voie de conséquence, du personnage. Incitant aux rapprochements, la consommation d'alcool est un signe de la nature festive des Irlandais, mais n'est pas utilisée péjorativement dans les histoires, à l'exception du palefrenier américain intoxiqué dans *Un cœur irlandais*. La figure de l'alcoolique, stéréotype souvent associé aux Irlandais, est complètement évacuée de tous les romans à l'étude, la représentation du pub étant réduite à sa plus folklorique expression. Les pubs deviennent un vecteur de révélation amoureuse, pour deux personnages qui, placés devant de trop grandes différences culturelles, ne pensaient pas pouvoir s'aimer.

### **Les paysages**

L'appellation « Île d'émeraude », qui est souvent utilisée pour représenter l'Irlande, fait référence à ses paysages inhabités, aux collines verdoyantes. L'Irlande fantasmée est une terre vierge, où peuvent fleurir les concepts de rusticité et de traditionalisme. Les paysages irlandais prennent ainsi un deuxième sens dans les romans sentimentaux à thème irlandais, puisqu'ils annoncent l'attachement ou le retour à la terre des protagonistes. Mais à qui appartient le paysage, dans notre corpus? Est-ce la sphère de l'Irlandais type, qui est toujours présenté comme lié à sa patrie ? Est-ce davantage la sphère du visiteur étranger, qui explore les terres inconnues ? Puisque le travail physique dans les champs est davantage la sphère de l'homme au sein du roman sentimental, est-ce que le héros sera plus présent

en ce lieu ? *Un cœur irlandais* présente une héroïne travaillant sur un ranch aux États-Unis : en quoi la représentation des paysages s'en trouvera altérée ? Certes, la notion de « paysage » peut sembler vaste et difficile à définir précisément. Elle englobe en effet un grand nombre d'éléments (des champs, des fermes, des forêts), qui auraient pu être analysés finement. Néanmoins, bien que générale, la catégorie « paysage » est apparue si prégnante dans notre corpus qu'elle méritait qu'on s'y intéresse en soi. Son caractère en apparence labile n'empêche pas la narration d'en faire même un trait identitaire de l'Irlandais, comme le montre cet exemple, où Shannon observe Murphy travailler sur sa terre : « *Un vrai tableau à lui tout seul, songea-t-elle, amusée. L'Irlandais type. Oui, c'était exactement cela – avec ses manches de chemise roulées sur ses longs bras musclés, son jean passé des dizaines de fois à la machine et ses grandes bottes qui avaient parcouru des kilomètres à travers les champs* » (Roberts, 1995, p. 2127). Ce passage révèle bien l'idée qui est maintes fois réaffirmée au cours du roman : Murphy ne fait qu'un avec sa terre. À la lecture du roman, le lecteur comprendra qu'il n'est pas possible que l'Irlandais quitte sa terre et sa patrie. Pour que le couple puisse fonctionner, il faudra que Shannon effectue un retour à ses racines et vienne s'installer auprès de Murphy et de sa famille. Le regardant sur sa terre, Shannon se dira qu'elle « [croit] n'avoir jamais rencontré quelqu'un d'aussi... profondément enraciné que lui » (Roberts, 1995, p. 4735). Dans ce roman, la terre est le domaine du héros. Même si l'héroïne tente de l'appivoiser en venant peindre dans les champs, elle n'est que de passage dans cet endroit appartenant à Murphy. Ainsi, au charme et à l'hospitalité des Irlandais, s'ajoutent les paysages féériques qui réussiront à convaincre la protagoniste d'immigrer en Irlande : « La vallée faisait penser à un tableau. Car tant de beauté ne pouvait être réelle. Le vert des collines s'étendait à perte de vue, entrecoupé ici

et là par des murets de pierres, un carré de terre brune fraîchement labourée ou la tache de couleur vive d'une prairie de fleurs sauvages » (Roberts, 1995, p. 1411). Cette vision paradisiaque, comparée à la froide image de la ville de New York, ne lui laisse pas d'autre choix : « Je quitte New York. Là-bas, on ne sent pas l'odeur de l'herbe et on ne voit pas les chevaux s'ébattre dans la nature. On ne voit pas la lumière frôler les prés d'une façon qui vous serre la gorge » (Roberts, 1995, p. 6205). Ainsi, le paysage revêt une fonction similaire à celle du pub, intrinsèquement lié au héros, il ajoute à l'attrance de l'héroïne envers Murphy. Le paysage verdoyant est associé à la promesse de pouvoir s'y enraciner, les grandes étendues sauvages, l'océan et son immensité sont une promesse de liberté pour l'héroïne qui se libérera des contraintes de la vie à l'américaine. Une fois en sol irlandais, au sein des lieux typiques tels le pub, les prairies et la maison rustique, Shannon voit son destin scellé. De plus, ayant quitté les États-Unis à la mort de sa mère, la terre d'accueil lui permettra de s'installer et de repartir à neuf. En s'établissant en Irlande, Shannon renoue avec ses racines, avec sa famille retrouvée et avec les valeurs traditionnelles qui, finit-on par comprendre, lui manquaient cruellement.

*Un cœur irlandais* présente une héroïne effectuant la trajectoire contraire, exilée tout comme Shannon, elle doit s'adapter à son nouvel environnement. L'histoire d'Adelia est fondée sur le déracinement, puisqu'elle quitte la ferme de ses ancêtres pour venir s'installer aux États-Unis. Se trouvant sur des terres appartenant au héros, Adelia n'est qu'une employée en ces lieux. Cependant, elle est plus fréquemment représentée arpenter les terres et travaillant auprès des chevaux que Travis. Outre les quelques fois où le propriétaire terrien vient s'assurer du bon travail de ses employés, le roman ne le place pas souvent au

centre des paysages du roman. L'héroïne, quant à elle, ne semble confortable que lorsqu'elle est à l'extérieur, effectuant du travail manuel ou galopant sur Majesty : « elle avait l'impression de chevaucher les nuages. Loin de toute pression, elle retrouvait l'insouciance oubliée de l'enfance » (Roberts, 1981, p. 248). La nature irlandaise de l'héroïne est réaffirmée par son amour du plein air, et cet attribut la rend d'autant plus intéressante aux yeux du héros. Le lien qui se crée entre l'héroïne et le ranch du riche propriétaire terrien indique qu'Adelia pourra conserver son attachement au plein air dans sa terre d'accueil. Elle ne sera pas dénaturée et pourra conserver les valeurs irlandaises types qui sont amplifiées chez ce personnage. En s'installant auprès de Travis, Adelia pourra s'enraciner à nouveau. C'est pourquoi les descriptions du ranch sont semblables à celles des grandes prairies irlandaises, l'herbe étant tout aussi verte dans le pays d'accueil, et peut-être même davantage : « Tant d'espace qu'on avait de la peine à imaginer que ces pâturages qui s'étendaient à perte de vue appartenaient tous à la même personne. Mais Adelia ne voyait pas seulement l'immensité. Elle discernait aussi les marques de l'efficacité et de l'ordre. Si bien que l'impression générale était de paix et d'abondance » (Roberts, 1981, p. 137).

En tant que touristes, Shannon et Trevor se placent en situation d'observateurs face au paysage : « La mer. Ses humeurs, ses odeurs, les embruns, l'air iodé. La douceur de certains matins et la furie des jours de tempêtes. Le bruit de la mer est comme un cœur qui bat, murmura Trevor » (Roberts, 2000, p. 801). Les touristes sont toutefois des observateurs, ils n'appartiennent pas au décor : jamais on ne les verra travailler la terre tels que le font les Irlandais Murphy et Adelia. Shannon et Trevor posséderaient cependant une mémoire

collective que partagent les descendants irlandais, ils sont pour cette raison, « étrangement attiré[s] par l'Irlande » (Roberts, 2000, p. 708). Lors de son voyage, Shannon mentionnera à quelques reprises éprouver une certaine familiarité avec les images qu'elle observe, tout comme sa défunte mère avant elle, qui les lui a décrites : « le premier regard émerveillé qu'elle avait posé sur les collines ondoyantes et sur les hautes falaises qui se dressaient fièrement à l'ouest du pays avec l'impression étrange d'être enfin chez elle » (Roberts, 1995, p. 179). Cette idée ramène au déracinement et au retour aux sources : l'Américain possédant du sang irlandais dans ses veines sera toujours chez lui en Irlande.

Même lorsqu'ils n'occupent pas un métier lié à la terre, les autres personnages irlandais (c'est-à-dire Darcy, Branna et Finbar), fusionnent tout de même avec les paysages. Comme le mentionne Finbar : « nous avons grandi dans un paysage verdoyant et humide, qui fait partie de nous » (Roberts, 2015, p. 4445). Dans *Le cœur de la mer*, Darcy précise, en se recueillant au bord de l'océan, que peu importe où elle voyagerait, « c'était ici qu'elle se sentirait toujours chez elle. L'amour du pays natal l'emplit aussi doucement que la lumière du soleil traversait le brouillard » (Roberts, 2000, p. 991). L'attachement à la patrie est ainsi idéalisé pour ces personnages, et il passe directement par le territoire, par la description de paysages irlandais. Ainsi tout Irlandais, qu'il travaille dans les champs, dans un pub ou dans un magasin, est présenté comme ayant une relation spéciale avec la nature. Si le visiteur décrit le paysage irlandais comme idyllique, le personnage d'origine irlandaise n'a pas vraiment besoin d'en parler, tant cela va de soi.

Reconduisant les valeurs de traditionalisme avec le travail de la terre et la quiétude de la vie en famille dans les collines irlandaises, le paysage est un élément central dans le roman sentimental à thème irlandais. Il porte la promesse d'une vie meilleure pour les personnages qui viennent s'y établir, de grands espaces pour pouvoir y vivre librement auprès d'une communauté accueillante et chaleureuse. Il sert aussi à développer une thématique récurrente dans l'imaginaire irlandais : le déracinement. Avec l'immigration massive d'Irlandais causée par la grande famine des années 1845-1850, cette thématique est constamment revenue dans l'imaginaire collectif irlandais. Le personnage d'Adelia, qui immigre aux États-Unis, suit cette trajectoire. Le trajet inverse se produit avec Shannon, qui revient sur les traces de ses ancêtres. Les descriptions de paysages féériques ajoutent à cette thématique, puisqu'ils démontrent l'ampleur de la perte des immigrants irlandais. La réparation se réalise soit par la reconquête des terres perdues (Shannon) ou par l'assurance de les recréer dans le Nouveau Monde (Adelia).

### **Lieux magiques ou sacrés**

Le lieu de culte rejoint directement les valeurs traditionnelles irlandaises. Bien ancrés dans le paysage irlandais, les lieux sacrés se retrouvent dans chacun des romans du corpus situés en Irlande. La religion catholique et les cultes païens sont très présents dans la culture irlandaise. Les ruines font aussi partie du paysage irlandais : les guerres, l'histoire et la souffrance du peuple ont amené l'Irlande à être considérée comme une terre sacrée dans l'imaginaire collectif. De plus, la culture irlandaise comprend plusieurs légendes qui ont été transmises de génération en génération grâce à l'art oral. Ces histoires, tirées de légendes païennes puis adaptées à l'arrivée du christianisme en Irlande vers le V<sup>e</sup> siècle,

ont souvent une portée religieuse, sinon mystique. Comme le dit An Goris, l'Irlande fantasmée de Roberts est le lieu idéal où implanter une histoire surnaturelle : « where the narrative is set, as a mystic land of poets, dreamers, myths and legends » (2011, p.358), elle précisera cependant que cet ajout vient ajouter au décor plus qu'à l'histoire. L'attachement aux religions est toutefois lié à la personnalité irlandaise type. Cette partie de l'analyse tentera de mesurer qui, des héros et des héroïnes, fréquentent davantage le lieu de culte et comment cette relation est modifiée par l'origine des personnages.

Pour Shannon, qui s'était perdue dans le travail à New York et éloignée de l'essentiel, l'Irlande offre la possibilité de renouer avec sa religion : « La messe du dimanche était simplement une habitude qu'elle avait perdue lorsqu'elle s'était installée dans sa nouvelle vie à New York » (Roberts, 1995, p. 6205). Le rythme tranquille de l'Irlande amène à un retour des valeurs traditionnelles. Alors que Shannon explique qu'elle a perdu sa foi après la mort de ses deux parents, Murphy lui répond « – tu sais, avoir la foi est une manière de se souvenir. Il faut considérer ses souvenirs comme quelque chose de précieux, pas comme quelque chose qui fait souffrir » (Roberts, 1995, p. 3977). Soutenant l'idée que le mal-être de Shannon peut être guéri grâce à ce retour aux sources qu'elle effectue en Irlande, le héros lui permet de reprendre contact avec sa spiritualité. Trevor, autre visiteur américain, se fait souvent dire par l'héroïne irlandaise qu'il a « trop de prosaïsme yankee en lui, et pas assez de romantisme irlandais » (Roberts, 2000, p. 964). Une fois arrivé en Irlande, il visite plusieurs ruines et anciennes chapelles et admet être venu en Irlande pour y voir des lieux sacrés et mystiques. Il demande finalement la main de l'héroïne dans un endroit que les habitants considèrent « magique » (Roberts, 2000, p. 991). La nature sacrée de l'Irlande

semble être un remède pour les visiteurs qui viennent s'y ressourcer. Shannon visite d'ailleurs plus souvent les lieux de culte dans le texte, allant jusqu'à se recueillir dans une église : « L'odeur des cierges aux flammes vacillantes et les bancs cirés lui rappelaient de tendres souvenirs d'enfance » (Roberts, 1995, p. 4530). Il semble que, tout comme pour les paysages typiques, la visite de lieux sacrés soit une expérience prisée par les visiteurs qui s'imprègnent de culture irlandaise. Les racines irlandaises des deux protagonistes américains les rattachent à leur culture, mais plus ils s'installeront en Irlande, plus ils développeront leur ouverture au sacré et à la magie irlandaise, jusqu'à se départir complètement de leur scepticisme initial. Trevor rencontre d'ailleurs un fantôme au cours de l'histoire et il déclare que même si « [les] légendes et mythes n'avaient pas baigné [son] enfance, il avait assez de sang irlandais dans les veines pour s'interroger à leur sujet » (Roberts, 2000, p. 713). Shannon, en s'établissant auprès de Murphy et en admettant qu'elle avait des visions de lui, finit ainsi par admettre que le monde magique en lequel son conjoint croit s'avère possible. Cependant, même s'ils ajoutent de l'attrait pour le lecteur, les mentions de magie dans les romans à l'étude ne sont guère approfondies. An Goris précise que « it provides Shannon's and Murphy's courtship with an extra touch, but is not a storyline that the novel dwells » (2011, p.358).

Pour les personnages irlandais, la religion et le sacré font partie intégrante de leur héritage. Shannon formule d'ailleurs la réflexion suivante en observant Murphy : « Il est imbibé de mystique celtique jusqu'à l'os. Tu ne vas pas me dire qu'une part de lui-même ne croit pas aux lutins et aux fées! » (Roberts, 1995, p. 5789). Contrairement aux personnages américains, les Irlandais sont décrits comme ayant un lien inné avec le spirituel et le



religieux. Encore une fois, l'attachement aux religions et aux légendes suggère un retour au passé, aux valeurs traditionnelles. Dans *Un cœur irlandais*, Adelia fait souvent référence aux légendes irlandaises : « j'ai cru qu'une créature des bois m'avait jeté un mauvais sort » (Roberts, 1981, p. 497). Même si elle ne semble pas trouver d'endroit où proprement se recueillir aux États-Unis, les convictions religieuses d'Adelia sont présentées au héros à maintes reprises, notamment lors de leur cérémonie de mariage à l'hôpital : « Je suis catholique, Travis. Et une catholique irlandaise, qui plus est. Ma religion m'interdit le divorce » (Roberts, 1981, p. 2550). Malgré cela, Darcy, Murphy et Adelia ne sont pas tellement représentés en ces lieux. Leur foi semble les suivre dans les lieux du quotidien sans qu'ils n'aient à se rendre où que ce soit pour se recueillir. La situation est très différente dans *Au crépuscule des amants*, où les deux protagonistes sont des sorciers irlandais qui utilisent constamment les lieux magiques pour décupler leurs pouvoirs.

Ayant établi que le sacré est attaché à la nature irlandaise, mais que les visiteurs occupent davantage les lieux de culte, nous pouvons maintenant nous demander si les espaces sacrés sont davantage des lieux masculins ou féminins. En soustrayant la composante de l'origine des protagonistes, le corpus à l'étude ne semble pas présenter de différence entre les sexes sur ce point. Effectivement, les personnages irlandais (Murphy, Finbar, Branna, Adelia et Darcy) éprouvent tous un fort attrait pour le surnaturel et un profond respect de la religion. Les visiteurs Shannon et Trevor vont tous les deux explorer davantage que les autres ces lieux. Le seul personnage qui ne semble pas intéressé par les lieux sacrés est Travis, l'Américain résidant aux États-Unis. Contrairement à Adelia, la cérémonie religieuse du mariage ne semble pas sacrée pour lui, il en fait même un subterfuge afin de rassurer l'oncle

de Adelia sur ses motifs. Cet élément ne fait que conforter le fait que le roman sentimental à thème irlandais insiste sur le rapport au sacré comme trait fondateur de l'identité irlandaise.

S'il est possible de dénoter un parallèle entre les lieux sacrés et les paysages typiques, celui-ci est attribuable au fait que les personnages l'occupent sensiblement de la même manière, en fonction de leurs sexes et origines. Pour les visiteurs, les lieux sacrés servent de passage vers le retour aux valeurs typiquement irlandaises, tandis que pour les Irlandais, les lieux sacrés et le mysticisme font partie de leur identité collective, ils n'éprouvent pas la nécessité de les visiter. De plus, la nature prend parfois la forme d'un lieu spirituel dans l'expérience irlandaise fantasmée, principalement lorsque les personnages s'y retrouvent pour se ressourcer : « Je suis descendue de voiture, j'ai entendu les vagues se briser contre les rochers et j'ai marché jusqu'au bord de la falaise. Une délicieuse odeur d'océan, mêlée de pluie, imprégnait l'air. Il émanait de ce lieu une force étrange » (Roberts, 1995, p. 199). Le lieu de culte permet une plus grande perméabilité entre le réel et le fantasmé dans la représentation de l'Irlande. Les légendes irlandaises peuvent prendre vie dans les romans, lorsque les protagonistes visitent des lieux sacrés ou des paysages féériques.

## **Conclusion**

L'analyse des liens individuels a démontré que sous cet angle, la thématique irlandaise n'affecte pas réellement les fondements du roman sentimental. Effectivement, les lieux domestiques sont majoritairement occupés par les femmes dans les romans du corpus. Ce sont elles qui s'occupent principalement des tâches ménagères, il s'agit donc du lieu où on

les retrouve surtout représentées. La thématique irlandaise valorisant le traditionalisme et la séparation genrée des tâches au sein du couple emprisonne les femmes dans la domesticité. Darcy est souvent présente dans le pub familial, son lieu de travail, mais encore une fois elle y fera le service. Les motifs de l'automobile et du bureau sont quant à eux occupés par le héros. Si certaines héroïnes sont présentes dans les lieux professionnels au début du roman, elles quittent toutes ce milieu à un moment où à un autre dans l'histoire, et ce, pour s'installer auprès du héros. À la conclusion de chacun des romans, les lieux individuels placent les héroïnes près du noyau familial. Même si elles avaient des caractères indépendants ou de forts tempéraments « irlandais » au début des romans, les héroïnes seront reléguées à la sphère domestique après la conjonction finale ce qui ne déroge pas du cadre du roman sentimental type.

L'analyse démontre que l'origine des personnages modifie aussi la représentation des lieux individuels dans les romans. En effet, les Américains ont tendance à occuper ou posséder des demeures, des lieux de travail et des automobiles beaucoup plus luxueux et grandioses que les personnages irlandais. Les maisons des héros irlandais, bien que grandes et accueillantes, auront un aspect plus rustique et traditionnel, les véhicules utilisés sont aussi des véhicules fonctionnels qui permettent le travail de la terre. Le contraste entre les terres possédées par Murphy et Travis illustre bien l'écart entre la rudesse du travail à l'irlandaise et l'abondance de l'Amérique. Chez les héroïnes, l'identité américaine de Shannon la démarque initialement des autres, elle sera la seule à occuper un emploi dans un bureau et à se retrouver derrière le volant, mais ces aspects seront tous évacués après l'aveu de son amour pour Murphy. Chose certaine, même si les héroïnes qui vivront en Irlande seront

moins riches qu'Adelia, elles seront heureuses, proclament ces romans. Les personnages d'Irlandais sont simples, mais attachés à leurs traditions. Manuels et actifs, ils assureront à leurs femmes un bien-être certain. Il y a peut-être lieu de penser que le grand faste dans lequel sera plongée Adelia (champagne, plats capiteux, voyages en jet) est là pour compenser la perte de la patrie, si verdoyante contrée.

En ce qui concerne les lieux irlandais, le sexe des protagonistes ne semble pas être un facteur déterminant pour observer comment ils sont habités. Même si le pub semble davantage un lieu masculin, reconnu pour les soirées entre hommes, c'est plutôt l'origine des protagonistes qui influencera leur façon d'occuper ces lieux. La fonction de ces lieux est de créer une identité irlandaise fantasmée à laquelle les personnages irlandais seront intrinsèquement assimilés, ce qui fera tomber les touristes sous le charme. Shannon et Trevor, les Irlando-Américains, profiteront de l'expérience irlandaise et pourront effectuer un retour à leurs racines à travers ces visites. La réelle fonction de ces lieux dans le récit est d'attirer les personnages américains et de leur faire miroiter la vie idyllique qu'ils auront en Irlande. Observant l'étendue de l'océan du bord d'une haute falaise, Trevor pourra imaginer la liberté et la beauté de la vie en Irlande auprès de Darcy. La fougue de la mer et la beauté du paysage sont pratiquement une métaphore de sa belle Irlandaise. Adelia, Branna, Darcy, Murphy et Finbar, les personnages irlandais, professeront tous leur appartenance à la terre et aux lieux sacrés. Cet élément est si ancré dans leur identité que ces protagonistes n'ont pas besoin, au final, de fréquenter ces lieux qui, un peu comme le pub, fascinent bien davantage les touristes. Les lieux sont davantage présents dans le cas

des protagonistes irlandais masculins pour démontrer leur attachement à la terre et bonifier leur propre description.

Ainsi, si les lieux individuels sont davantage divisés par une binarité homme/femme bien établie et supportée par le traditionalisme de la thématique irlandaise, les lieux collectifs sont majoritairement influencés par l'origine des protagonistes. La thématique irlandaise vient moduler l'interaction entre les personnages et le territoire, conférant ainsi une fonction identitaire aux lieux irlandais, plutôt qu'un simple exotisme qui resterait en surface. Terreau fertile pour l'implantation de rôles traditionnels au sein du couple, l'Irlande apparaît comme le lieu parfait où faire naître une relation Harlequin traditionnelle. Sans réelle possibilité d'émancipation de la femme, l'identité irlandaise fantasmée cimente, dans le plus grand conservatisme, le couple hétérosexuel.

## CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était de se demander si l'irlandicité modulait réellement les fondements du roman sentimental. Nous pouvons premièrement établir que la relation et les rapports de pouvoir au sein des couples étudiés restent confortablement ancrés dans les codes établis du genre. Les personnages, performant à merveille leurs rôles traditionnels masculins/féminins, n'en dérogent que très rarement. De plus, comme nous l'avons vu, la conjonction finale de chacune des histoires établit que les héroïnes vivront dorénavant dans la maison des héros, quittant leurs emplois et même leur pays natal pour être complètement assimilées aux existences de l'être aimé. Ainsi, ni leur caractère irlandais (leur fameuse « fougue », initialement décrite comme « indomptable »), ni l'emplacement géographique, ne viennent réellement donner de pouvoir aux héroïnes à l'étude. À l'exception de Shannon, elles avaient toutes, initialement, beaucoup moins de possessions que leur conjoint : ainsi semblent-elles avoir « peu à perdre ». Mais par ailleurs, la thématique irlandaise demeure ce qui influence le plus les déplacements des héroïnes (et même de certains héros) : on pourrait même dire que la réconciliation avec les racines irlandaises les conduit à un tournant. Le désir de s'enraciner auprès de sa famille poussera Shannon à déménager en Irlande, Trevor à suivre Darcy auprès de sa famille (même s'il lui promet une vie remplie de voyages). Même Adelia peut être envisagée sous l'angle de la quête identitaire et de la reconfirmation d'une irlandicité retrouvée : elle immigre aux États-Unis, mais dans l'objectif avoué de se rapprocher de la seule famille qu'il lui reste (son oncle Paddy). Elle y concevra une famille sur le ranch, version américaine de la traditionnelle ferme irlandaise. Cette concession au territoire américain visant à consacrer l'idée que

l'amour ne connaît aucune frontière ne doit pas camoufler la quête identitaire menée par Adelia.

Notons aussi que les quatre héroïnes finiront par rester près du noyau familial et abdiquer toutes ambitions liées à la carrière qui les empêcheraient d'être, d'abord et avant tout, de bonnes mères et épouses. Ainsi, même si elles semblaient sauvages au début des romans, caractère amplifié par la figure de la sorcière, les héroïnes seront toutes « apprivoisées » par les héros d'ici la fin des récits. On peut dire que sur le plan de la représentation des personnages féminins, l'irlandicité dans les romans de Roberts n'altère en rien les codes les plus conservateurs du roman Harlequin, mais plutôt leur donne raison. L'accomplissement des héroïnes dans les romans du corpus semble établi dans une division traditionnelle des tâches où l'héroïne ne s'accomplit pleinement qu'en s'occupant des autres.

La thématique irlandaise de l'œuvre modifie tout de même quelques éléments, notamment la représentation des héros. Si la relation amoureuse avec les Américains amène du luxe aux héroïnes, les Irlandais eux assurent un confort dans le respect de la tradition et des valeurs familiales. Ce fait influence ainsi les lieux du roman sentimental, puisque les héros américains auront des demeures, des voitures et des espaces de travail beaucoup plus luxueux, tandis que les héros irlandais possèdent des cottages confortables et des véhicules utilitaires. Aucun ne manquera de moyens pour offrir à sa compagne une vie confortable, mais l'échelle de grandeur, en matière de moyens financiers, n'est pas la même. Quant aux espaces collectifs, on voit à quel point ils sont liés davantage aux plus grands stéréotypes

relevant de l'imaginaire associé à l'Irlande. Les touristes seront particulièrement sensibles et transformés par le pub, par les paysages verdoyants et par les ruines de l'Irlande, y connaissant même l'épiphanie, comme c'est le cas pour Shannon. On peut dire que quand l'intrigue amoureuse se déploie en Irlande, les valeurs capitalistes sont amoindries : on peut y exercer un métier un peu moins lucratif, et y vivre heureux dans un grand cottage... Le rêve américain qui est normalement présent dans les romans sentimentaux est quelque peu modifié, mais s'en tire plutôt bien malgré tout. Les romans du corpus présentent un amalgame entre le rêve américain, qui consiste à s'enrichir, et ce qu'on pourrait désigner comme le rêve irlandais, qui implique de vivre modestement, mais confortablement, et surtout, auprès de sa famille. C'est probablement la raison pour laquelle les clichés irlandais qui sont présents dans le corpus ici étudié s'apparentent à des touches d'exotisme destinées à faire rêver le lectorat. Le pacte de lecture du roman sentimental n'est en effet pas un pacte de réalisme, et c'est ce que l'analyse de ce mémoire a démontré. Rappelons à quel point les romans ici étudiés sont silencieux sur les malheurs de l'Irlande. Même si la misère qu'on vécue les Irlandais lors, notamment, de la grande famine, est mentionnée à quelques reprises pour rappeler la nature modeste de la vie dans la campagne irlandaise, les romans ne mettent jamais l'accent sur les problèmes passés ou actuels de la société irlandaise. Le cliché de l'alcoolisme qui est très répandu dans l'imaginaire collectif est complètement évacué dans les romans sentimentaux à thème irlandais, car il distrairait le lectorat de l'univers idyllique construit par la fiction. Les clichés sélectionnés pour représenter l'Irlande dans les romans sont ceux qui reconduisent le conservatisme nord-américain. Mais c'est à cette condition que s'actualise le plaisir de lecture du roman sentimental : l'éloignement géographique, incarné littéralement par le motif de l'exil (vers



l'Irlande ou vers les États-Unis) favorise aussi l'adhésion à un « monde de rêves et d'évasion » souvent promu par les slogans des collections sentimentales. En somme, l'Irlande fantasmée, peuplée d'hommes doux et financièrement à l'aise, constitue le paradis qui accueillera des femmes déracinées qui y trouveront enfin l'amour.

Ces analyses nous ont permis de répondre aux questions suivantes : les romans sentimentaux à thème irlandais de Nora Roberts reconduisent-ils les stéréotypes courants sur l'irlandicité ? Cette fantasmagorie irlandaise impacte-t-elle sur les codes les plus tenaces du roman sentimental ? La mise en opposition du territoire américain, incluant la frénésie de la vie new-yorkaise, et de la paisible campagne irlandaise, convoie une partie de la réponse. Le roman sentimental confère un moment de répit à la lectrice, au cœur de sa vie mouvementée. Ce moment, qui n'appartient qu'à elle-même, comme le rappelle Janice Radway (1984), est bonifié par le cadre bucolique de l'Irlande. Si la lectrice réelle s'inquiète des factures à payer, des travaux scolaires à terminer ou encore de l'inscription des enfants à la garderie, le monde du roman sentimental, lui, est épuré de tout tracas grâce à son retour aux valeurs traditionnelles, lui-même présenté comme un retour à « l'essentiel ». L'évacuation de toute forme d'inquiétude (autre que la résolution du conflit qui sépare les amoureux) est typique du roman sentimental, mais dans le cas des romans sentimentaux à thèmes irlandais, cela va jusqu'à dire que l'Irlande est une terre de paix et de quiétude, quitte à oblitérer complètement les troubles politiques et les rébellions qui ont ponctué l'histoire de ce pays. Ici, l'amour du héros est plus important que tout, et la vie qu'il offre à l'héroïne est agrémentée d'une promesse supplémentaire : elle peut s'établir auprès de lui en Irlande, loin de tous les soucis occasionnés par les modes de vie urbains et

contemporains. Le fait qu'aucun de ces romans ne se déroule en ville permet de situer l'œuvre de Roberts dans la plus pure tradition du roman sentimental. La ville, lieu de l'épanouissement des carrières, reste un espace à fuir pour l'héroïne, dont la véritable quête est l'amour. Nous sommes ici à des années-lumière du courant de la *chick-lit*.

Alors que dans le roman sentimental type, les lieux ne viennent souvent que réverbérer les écarts de ressources entre les personnages féminins et masculins, le roman sentimental altère leur représentation. Deux grandes instances viennent moduler la trame du roman, l'identité culturelle et l'identité de genre. L'occupation des lieux par les protagonistes, les rapports de pouvoirs dans le couple, les caractéristiques des personnages sont directement liés à ces deux concepts. L'analyse a permis de départager les deux instances. Alors que les identités irlandaise et américaine ont modulé l'aspect physique des personnages et des lieux, c'est principalement le genre féminin/masculin qui a influencé les rapports de forces entre les protagonistes. Ainsi, même en étant Irlandaises, les héroïnes sont restées confinées dans les espaces domestiques, n'en sortant que pour accompagner les héros lorsqu'eux partent à l'aventure.

En déplaçant la focale vers ce que le corpus ici étudié nous dit de l'Irlande fantasmée, un constat apparaît évident. Tout au long de l'analyse, nous n'avons pas cessé de référer aux stéréotypes : l'Irlandais ou l'Irlandaise sont ainsi invariablement collés à la nature, à la terre, aux traditions, ce qui les éloigne des valeurs ici jugées plus superficielles, comme la carrière ou l'argent. On voit que l'usage du stéréotype, comme outil narratif, dépasse le simple principe d'économie textuelle en régime paralittéraire décrit jadis par Daniel

Couégnas (Couégnas, 1992, p. 201). L'analyse du corpus vient confirmer la définition du stéréotype telle qu'énoncée par Ruth Amossy, soit « une représentation collective figée, un modèle culturel qui circule dans les discours et dans les textes » (Amossy, 2010, p. 46). Or, rappelle encore Amossy, le « degré de stéréotypage et de liberté octroyée au locuteur par rapport aux modèles dominants varie en fonction des genres de discours qu'il mobilise » (Amossy, 2010, p. 49). De manière générale, le roman de grande diffusion, et en particulier le roman sentimental, n'autorise pas d'écarts par rapport aux codes qui le gouvernent. Pour le dire autrement, on ne s'attend pas, en lisant un roman Harlequin, à ce que celui-ci conteste les stéréotypes. Il en fait au contraire usage pour mieux ancrer, dans l'esprit de la lectrice, un univers référentiel crédible à ses yeux, peu importe qu'il soit réaliste. En ceci, notre mémoire aura démontré que ces mécanismes associés au roman sentimental sont encore fonctionnels au XXI<sup>e</sup> siècle (notons d'ailleurs que le plus ancien de nos romans, publié en 1981, ne présente pas d'écarts significatifs face aux autres plus récents, quant aux représentations étudiées). Si, en somme, notre mémoire a démontré l'usage abondant du stéréotype culturel de l'Irlande fantasmée, il aura aussi insisté sur les dichotomies entre ville/campagne; carrière/métier artisanal; capitaux économiques/capitaux familiaux; identité perdue/identité retrouvée, la rédemption n'étant possible que dans le dernier terme de ces ensembles, qui sont tous associés à l'Irlande. Tel que travaillé par Nora Roberts dans ces quatre romans, le stéréotype « Irlande » devient ainsi un vecteur parfait pour reconduire les valeurs traditionnelles associées au roman sentimental, lesquelles font du couple amoureux la seule voie permettant le bonheur de l'humain. Notons que sans contester frontalement le mode de vie à l'américaine, l'analyse des quatre romans à l'étude tend à survaloriser les valeurs associées à l'Irlande rurale : le bonheur d'Adelia n'étant

envisageable, aux États-Unis, que parce qu'elle habitera un ranch. En somme, l'exotisme qu'incarne l'Irlande fantasmée, présentée comme peu ou pas du tout urbanisée, sans guerre, blanche et hétérosexuelle, s'avère juste assez différent pour ne pas être trop menaçante envers les structures hiérarchiques les plus rigides du roman sentimental.

Dans son analyse de l'œuvre de Nora Roberts, An Goris attribuait le succès de l'auteure à l'unification finale de l'esprit et du corps de l'héroïne, mettant de l'avant le pouvoir de l'attraction physique pour légitimer le vrai amour. Nous pourrions suggérer une autre piste révélée par notre analyse, soit l'importance accordée chez Roberts à la ruralité et au réconfort émanant des valeurs traditionnelles. Le paysage irlandais offre l'occasion de présenter des personnages qui effectuent un retour aux sources, ce qui permet d'évacuer les valeurs capitalistes que l'on retrouve dans d'autres romans Harlequin. Sans faire main basse sur le rêve américain consistant à gravir les plus hauts échelons du capitalisme, une certaine partie du corpus de l'œuvre de Roberts semble aussi proclamer qu'au fond, le bonheur est possible dans une maison plus modeste, à condition que l'amour y entre. Une certaine morale traditionnelle et pourrait-on avancer, religieuse, est aussi présente dans les valeurs communiquées par les romans de cette auteure. Il serait intéressant d'étudier davantage le corpus de Nora Roberts afin d'analyser si cette tangente revient dans tous ses ouvrages et si elle pourrait être au cœur de l'amour que ses millions de lectrices (et lecteurs) lui portent.

D'un autre côté, il serait intéressant de pouvoir étudier un plus grand corpus d'auteures différentes, mettant en vedette l'irlandicité dans des romans sentimentaux. La thématique

irlandaise étant très populaire au sein de ce sous-genre : une analyse comparative ferait peut-être surgir des ressemblances et dissemblances. Est-ce que les stéréotypes utilisés par Roberts pour représenter l'Irlande sont les mêmes pour d'autres auteures comme C.M. Seabrook ou Lauren Hawkeye ? Chose certaine, l'histoire d'amour entre le roman sentimental et l'Irlande n'est sans doute pas près de se terminer... Une simple recherche du mot « Irlande » sur le site français des éditions Harlequin génère aujourd'hui 99 résultats, présentant des romans récents, s'inscrivant dans les sous-genres les plus variés, du roman historique mettant de l'avant des guerriers Vikings aux cœurs tendres, à l'héroïne moderne qui s'exile en campagne irlandaise pour s'y ressourcer. La popularité du genre s'étend aussi aux plateformes numériques, le nombre de romans sentimentaux disponibles sur la plateforme de Kindle y étant tout aussi impressionnant.

## BILIOGRAPHIE

- Amossy, R. (1989). La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine. *Littérature*(73), p. 29-46. Consulté le 09 avril 2018, sur <https://www.jstor.org/stable/41704509?seq=1>
- Amossy, R. (1989). Types ou stéréotypes? Les "physiologies" et la littérature industrielle. *romantisme*(64), p. 113-123. Consulté le 09 juin 2017, sur [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1989\\_num\\_19\\_64\\_5591](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5591)
- Amossy, R. (2010). *La Présentation de soi. Éthos et identité verbale*. Paris: PUF.
- Angenot, M. (1975). *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*. Québec: PUQ.
- Bettinotti, J. (1990). *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*. Montréal: XYZ.
- Bettinotti, J. (1994 ). Lecture sérielle et roman sentimental. Dans D. Saint-Jacques, *L'acte de lecture* (éd. 1998). Montréal: Éditions Nota Bene.
- Briody, M. (2011). La mission de Séamus Ó Duilearga: sauvegarder le folklore de l'Irlande. *Ethnologie française*, 41, p. 219-228.
- Butler, J. (1990). *Trouble dans le genre* (éd. 2005). Paris: La Découverte.
- Casey, N. (20006). "The Best Kept Secret in Retail" : Selling Irishness in Contemporary America. Dans D. Negra, *The Irish in us: Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Casey, N. (2002, Hiver). Riverdance: The Importance of Being Irish American. *New Hibernia Review: A Quarterly Record of Irish Studies*, 6(4), p. 323-331.
- Casey, N. (2014, Octobre). Converging Identities: Irishness and Whiteness in US Popular Culture. *Thesis*. Montréal, McGill University.

- Constans, E. (1999). *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental: des grecs aux collections de l'an 2000*. Limoges: Presses de l'Université de Limoges.
- Couégnas, D. (1992). *Introduction à la paralittérature*. Paris: Seuil.
- Damian-Gaillard, B. (2011). Les romans sentimentaux des collections Harlequins: quelle(s) figure(s) de l'amoureux? Quel(s) modèle(s) de relation(s) amoureuse(s)? *Question de communication*(20). Consulté le Juillet 20, 2017, sur <https://questionsdecommunication.revues.org/2130>
- Driscoll, B. (2014, Octobre). Genre, Author, Text, Reader: Teaching Nora Roberts's *Spellbound*. *Journal of Popular Romance Studies*. Récupéré sur [http://www.jprstudiestest.dreamhosters.com/wp-content/uploads/2014/10/GATR\\_Driscoll.pdf](http://www.jprstudiestest.dreamhosters.com/wp-content/uploads/2014/10/GATR_Driscoll.pdf)
- Eagan, C. M. (2006). "Still Black and Proud": Irish America and the Racial Politics of Hibernophilia. Dans D. Negra, *The Irish in us: Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham: Duke Press University.
- Goris, A. (2010). Review of Snodgrass, Mary Ellen. Reading Nora Roberts. Santa Barbara: Greenwood Press, 2010, *Journal of Popular Romance Studies*, p. 1-3. Consulté le 05 octobre 2021, sur <http://www.jprstudies.org>
- Goris, A. (2011). From Romance to Roberts and Back Again: Genre, Authorship and the Construction of Textual Identity in Contemporary Popular Romance Novels. *Ph. D. diss.* Louvain, Belgique: University of Leuven.
- Goris, A. (2012, October 15). Mind, Body, Love: Nora Roberts and the Evolution of Popular Romance Studies. *Journal of Popular Romance Studies*. Consulté le 20

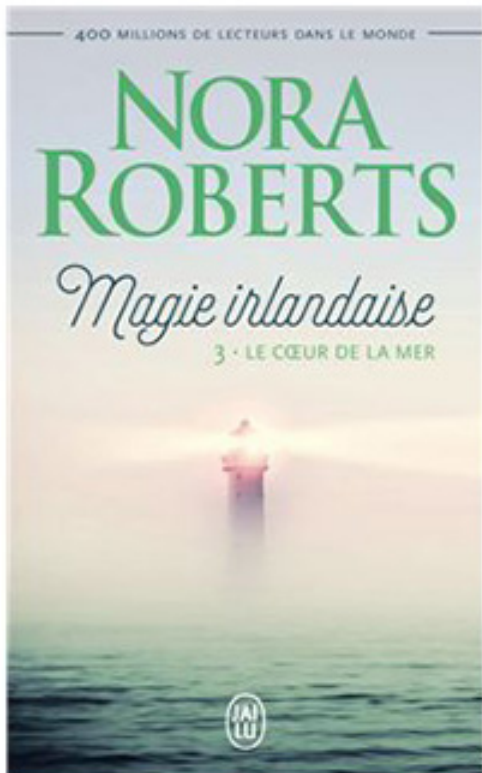
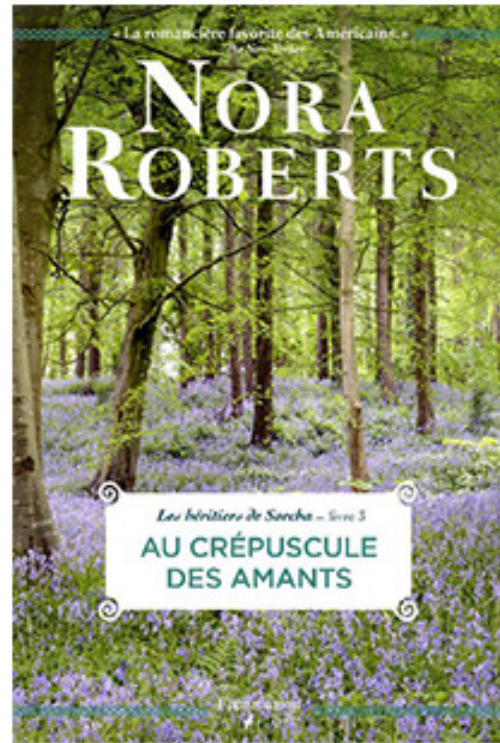
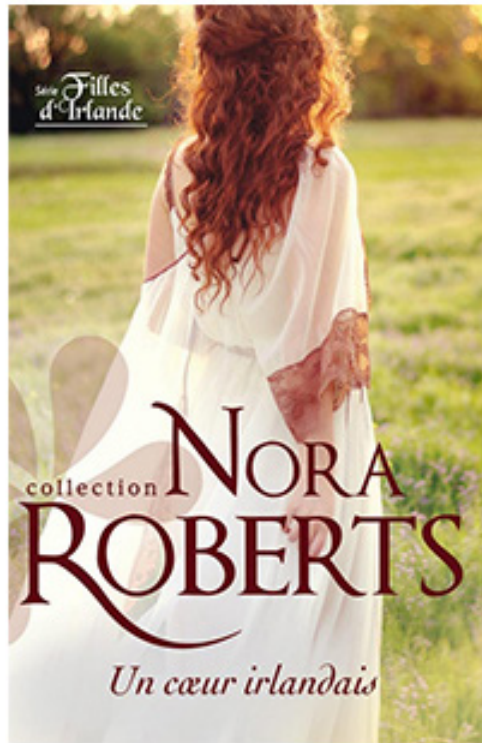
- Novembre, 2020, sur Journal of Popular Romance Studies:  
<http://www.jprstudies.org>
- Houel, A. (1997). *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin*. L'Harmattan: Paris.
- Lacarrieu, M. (2008). La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation. Dans L. Bonet, *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*. Paris: La Découverte.
- Larouche, G. (1998). La folklorisation du patrimoine: culte de l'identité. *Mémoire de maîtrise*. Ottawa, Carleton University.
- Löwy, I. (2006). *L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*. Paris: La dispute.
- Luneau, M.-P., & Warren, J.-P. (2018). L'amour au temps du porn love. *L'inconvénient*(74), p. 38-42.
- Mousset, A. (2006). La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel: un enjeu aux multiples facettes. Lyon, Institut d'études politiques de Lyon.
- Negra, D. (2006). *The Irish in us: Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Nora Roberts. (2019). *Nora's bio*. Récupéré sur Nora Roberts:  
<https://noraroberts.com/elementor-510/>
- Radway, J. A. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North California Press.
- Rains, S. (2006). Irish Roots : Genealogy and the Performance of Irishness. Dans D. Negra, *The Irish in us: Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham: Duke University Press.



- Rains, S. (2007). *The Irish-American in Popular Culture (1945-2000)*. Dublin: Irish Academic Press.
- Roberts, N. (1981). *un coeur irlandais (VOA Irish Thoroughbred)* (éd. Édition du Kindle (2015), Vol. 1). (J. Deschamp, Trad.) Toronto: Harlequin.
- Roberts, N. (1995). *Shannon apprivoisée (VOA Born In Shame)* (éd. Édition de Kindle (2016), Vol. 3). (P. Haas, Trad.) Paris: J'ai lu.
- Roberts, N. (2000). *Le coeur de la mer (VOA Heart Of The Sea)* (éd. 2014, Vol. 3). (B. Pierre, Trad.) Paris: J'ai lu.
- Roberts, N. (2015). *Au crépuscule des amants (VOA Blood Magick)* (éd. Édition du Kindle (2015), Vol. 3). (S. D. Cotto, Trad.) Montréal: Flammarion Québec.
- Robine, N. (1994). *Lecture, lectures et projet de vie ou comment lit le lecteur populaire?* Dans D. Saint-Jacques, *L'acte de lecture*. Québec: Nuit blanche éditeur.
- Saint-Martin, L. (1997). *Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec*. Dans L. Saint-Martin, *Contre-Voix: essais de critique au féminin*. Montréal: Nuit Blanche Éditeur.
- Seitel, P. (2002). *Définition du domaine couvert par l'expression "patrimoine culturel immatériel"*. Consulté le 09 juin 2018, sur Siège de l'UNESCO: <https://ich.unesco.org/doc/src/04591-FR.doc>
- Snodgrass, M. E. (2009). *Reading Nora Roberts*. Englewood: Libraries Unlimited.
- Snodgrass, M. E. (2010). *Reading Nora Roberts*. Santa Barbara: Greenwood press.
- Statistique Canada. (2011). *Enquête nationale auprès des ménages de 2011: tableaux de données*. Consulté le 09 juin 2018, sur Statcan: [www12.statcan.gc.ca](http://www12.statcan.gc.ca)

- Thiesse, A.-M. (1984). *Le roman du quotidien, lecteurs et lectures à la Belle Époque*. Paris: Le Chemin Vert.
- Third, A. (2006). "Does the Rug Match the Carpet?" Race, Gender, and the Redheaded Women. Dans D. Negra, *The Irish in us ; Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham: Duke University Press.
- Tourism Ireland. (2015). *Visitor Facts and Figures*. Récupéré sur Tourism Ireland: <https://www.tourismireland.com/Research/Visitor-Facts-Figures>
- U.S. Census Bureau. (2015, Janvier 17). *People Reporting Single Ancestry 2013-2017 American Community Survey 5-Year Estimates*. Consulté le 06 01, 2018, sur Fact Finder Census: <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=CF>
- Unesco. (2003). *Texte de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Récupéré sur Unesco: <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention>
- Valeo, C. (2012). The Power of Three: Nora Roberts and Serial Magic. Dans S. S. Selinger, *New Approaches to Popular Romance Fiction* (empl. 4518 - 4709). Jefferson, North Carolina: McFarland & Compagny .
- Vivanco, L. (2011). *For Love and Money, The Literary Art of the Harlequin Mills & Boon Romance*. Tirril Penrith: Humanities Ebooks.

## ANNEXE I



## ANNEXE II

### Grille de lecture des romans sentimentaux à thème irlandais

<b>RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE COMPLÈTE</b>	
Résumé :	
<b>Schéma narratif</b>	
Prologue (s'il y a lieu)	
Rencontre	
Disjonction	
Conjonction	
<b>ELLE : concept d'identité (représentation de la diaspora)</b>	
Nom	
Catégorie de nom	
Âge	
Nationalité (origine irlandaise)	
Classe sociale	
Famille	
Religion	
Profession	
Situation financière	
Attributs physiques	
Traits physiques typiquement irlandais	
Attributs psychologiques	
Traits caractère typiquement irlandais	
Objectifs	

Rapport au travail	
Rapport aux tâches domestiques	
Rapport au rôle d'épouse	
Rapport au rôle de mère	
Manifestations d'héroïsme (ou l'inverse)	
Sphère dans le récit (Victime/Justicier/Méchant)	
<b>LUI : concept d'identité (représentation de la diaspora)</b>	
Nom	
Catégorie de nom	
Âge	
Nationalité (origine irlandaise)	
Classe sociale	
Famille	
Religion	
Profession	
Situation financière	
Attributs physiques	
Traits physiques typiquement irlandais	
Attributs psychologiques	
Traits caractère typiquement irlandais	
Objectifs	
Rapport au travail	
Rapport aux tâches domestiques	
Rapport au rôle d'époux	
Rapport au rôle de père	
Manifestations d'héroïsme (ou l'inverse)	

Sphère dans le récit (Victime/Justicier/ Méchant)	
<b>LE MÉCHANT : <i>obstacle à l'amour</i></b>	
<b>ACCOLYTE : <i>personnage secondaire qui aide l'héroïne dans sa quête</i></b>	
Nom	
Sexe	
Âge	
Nationalité	
Classe sociale	
Famille	
Religion	
Profession	
Situation financière	
Attributs physiques	
Attributs psychologiques	
Objectifs	
Manifestations d'héroïsme	
Marqueurs d'irlandicité liés au personnage	
<b>ESPACE / QUÊTE IDENTITAIRE</b>	
Lieux domestiques	
Lieux professionnels	
Lieux de culte/magiques	
Paysages typiquement irlandais	
Pub, bar ou salle de spectacles	
Balades en voitures	
Autres moyens de transport : avion, bateau, train (voyage purgatoire)	

<b>RELATION AMOUREUSE : IDENTITÉ LIÉE À L'IDÉAL AMOUREUX</b>	
<b>Essence féminine</b>	
<b>Essence masculine</b>	
<b>Passages érotiques</b>	
<b>Définitions et valeur de l'amour</b>	
<b>Représentation du triangle amoureux</b>	
<b>Conjonction finale</b>	
<b>MARQUEURS D'IRLANDICITÉ DANS LE TEXTE</b>	
<b>RUINES/HISTOIRE/FAMINE :</b>	
<b>LANGUE IRLANDAISE/ACCENT/CHANT :</b>	
<b>ALCOOL/ALCOOLISME</b>	
<b>MAGIE/SURNATUREL</b>	
<b>RACINES/HÉRITAGE IRLANDAIS</b>	
<b>RUSTIQUE/TRADITIONNEL/AUTHENTIQUE (contraste avec la grande ville)</b>	